

LA MANTA Y LA RAYA

NÚM. 12



Gustavo Cristobal

Universos sonoros en diálogo



LA MANTA
Y LA RAYA

marzo 2021



EDITORES

FRANCISCO GARCÍA RANZ
ALVARO ALCÁNTARA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA

DEIRDRE CASSAN 10.
ALEC DEMPSTER 77.
AGUSTÍN ESTRADA 44.
MOISÉS FUENTES CHAGALA 6.
FRANCISCO GARCÍA RANZ 51.
FABIOLA GAYTÁN 18, 19.

portada

Isla de Tacamichapan,
Gustavo Cristobal, 2017.

contraportada

Fandango en Chacalapa,
Moisés Fuentes Chagala, 2017.

RUY GUERRERO 35-40.
MARIO HERNÁNDEZ 4, 51.
HUGO MORENO GONZÁLEZ 42.
PEDRO MUÑOZ SÁNCHEZ 20.
FELIPE OLIVEROS 45.
MANUEL UNIGARRO 9.

NATSE ROJAS ZÁRATE 81.
DEBORAH SMALL 41-43, 79.
SERGIO A. VÁZQUEZ RODRÍGUEZ 47.
FOTOS ARCHIVO 2-3, 5, 55.



Cosamaloapan, Veracruz, 1ª mitad del siglo XX.

• Época 1, número doce, marzo 2021. La Manta y La Raya, revista semestral. Editores responsables: AAL, FGR. Número de Reserva en INDAUTOR: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en trámite. Domicilio: Buenavista Núm. 34 Barrio Los Reyes Tepoztlán, 62520. Morelos, México.

© LA MANTA Y LA RAYA

Revista digital
de distribución gratuita

HECHA EN MÉXICO

www.lamantaylaraya.org



CONTENIDO

EDITORIAL	4
§ ASEGUNES Y PARECERES	
ALEJO CARPENTIER	
<i>Virtuosismo y rutina</i>	7
§ DIJERA USTED	
JOSÉ CÁNDIDO	
<i>El granero del mundo.</i>	
<i>Relato de la tradición tének</i>	8
§ ASÍ, COMO SUENA	
JULIA LÓPEZ VALENZUELA	
<i>Fandango Feminista</i>	10
§ PALOS DE CIEGO	
ANDREA BERENICE VARGAS GARCÍA	
<i>El burro que ríe y canta. Esbozo antropológico de un instrumento musical: la quijada equina</i>	20
RUY GUERRERO	
<i>Registros de laudería antigua (II)</i>	35
§ RELATOS DE ANDRÉS MORENO	
<i>El Baile de tarima</i>	41
§ RECIO Y CLARITO	
RUBÍ DEL CARMEN OSEGUERA RUEDA	
<i>Las bailadoras del Sur</i>	43
§ LAS PERLAS DEL CRISTAL	
MOISÉS FUENTES CHAGALA	
<i>Una primera retrospectiva</i>	53
§ BONUS TRACK	
<i>Una selección de textos y versos del libro "Voces y cantos de la tradición"</i>	74



Mario Hernández

Editorial

El olor a café de la mañana y la luz que se le empieza a pintar a las cosas y a los ojos descubre a tres personas conversando animadamente. Han pasado muchos meses desde el encuentro anterior y el banquete que más tarde reunirá a un número mayor de amistades -para conmemorar con música y pasteles el alegre vivir-, ha resultado el mejor estímulo para reunir una vez más a estas tres historias humanas, cierta mañana de primavera. Con animosa tranquilidad se ponen al día en los asuntos de la vida, conscientes -o al menos eso me parece- de la inmensa fortuna ha posibilitado volver a reunirse, tras dos años de esta peste contemporánea. Tímida, aunque no sin recelo, da la impresión que la vida empieza de nuevo a dejarse ir. Y es desde esa circunstancia favorable, que el encuentro que ahora presencia mi mirada, se lleva a cabo y transcurre.

Aquellos tres conversan de varios asuntos: del futuro, de los viajes pospuestos, de las plantillas y lo largo del brazo, de la pandemia en curso -

no podía ser distinto-, de las edades y ciclos de vida, de quienes ya no están, de las grabaciones de Hellmer o de Guinda y unas fotos que se precisan de por aquel rumbo tuxteco. No pueden faltar las alusiones constantes al pan dulce que acompaña al café que ingieren con fervor religioso, las amistades que más tarde se dejarán ver en aquella casa o incluso, de la mejor manera de doblar calcetines cuando está por hacerse el día. Todo -o casi- encuentra su conexión con el hacer musical. De esa andanada de asuntos esenciales para el buen vivir llama fuertemente mi atención uno precisamente: la cantidad exacta de mermelada de melocotón que debe agregarse a un pan negro con semillas de girasol, al que previamente se le ha untado mantequilla entera de vaca criolla. ¿Cuál debe ser la cantidad exacta? He allí una discusión que los entretiene varios minutos, aunque en el fondo todos sepan que no han dejado de hablar del ritmo de las cosas y las melodías que habitan en ellas.

En esas están aquellas voces cuando un aroma intenso parece bajar del cerro (contrapunteándose con esa luz maravillosa de sol que planea sobre el patio arbolado de la casa) cual si fuese un frenético pespunteo de Siquisirí, ejecutado a la usanza del viejo Esteban Utrera. *Suaves notas de lavanda y jazmín* inundan de súbito el ambiente y me hacen recordar que en el Playón de Los Reyes, el café primaveral y las complicidades de la amistad sirven de levantisco pretexto para fabular andanzas futuras. Es en ese preciso momento, justo entonces, que se revela a la concurrencia de aquel Playón el secreto mejor guardado de aquellos días. La celebración será como lo marcan los cánones: con manteles largos, mole de cazuela y sonecitos de la tierra.

Cuando esto sucedió, me refiero a aquella mañana de sol primaveral que presagió la celebración de vida, la número DOCE ya era algo más que una intuición y se cocinaba a fuego lento, aunque ciertamente le hacían falta algunas piezas para que pudiera encaminarse por sí sola. Como suele ocurrir en otras tantas veces, el azar

y la imprevisibilidad de la vida le confirieron a esta nueva edición su personalidad definitiva y es así como aquí la compartimos con ustedes, amables lectores, confiando sea de su agrado y disfrute. Como se puede constatar a lo largo de los números de la LMyLR nos esforzamos por dar cabida a la mayor cantidad de voces posibles, opiniones, testimonios y pareceres. Y este número DOCE no es la excepción.

Las tradiciones festivas de México y del mundo –junto con las dinámicas cotidianas de la vida comunitaria que las han soportado durante siglos– experimentan nuevos y sofisticados embates. Quizá los más punzantes y nerviosos sean aquellos que transcurren silenciosamente o se desarrollan y enquistan al interior de las propias colectividades de creadoras y creadores culturales. Al mismo tiempo están los cuestionamientos fundamentales que las nuevas generaciones (y los tiempos que vivimos en el país) nos exigen atender: el sistema heteropatriarcal, las distintas formas de violencia y opresión, los privilegios, el clasismo, la desigualdad econó-



“Mujeres del río”, Moisés Fuentes Chagala, ene 2017.

mica, el racismo, la xenofobia, los machismos o las distintas formas de segregación y exclusión. Ante estos problemas de enorme envergadura, la pobreza poética de lo que se canta o la repetición de fórmulas “musicales” hace tiempo desgastadas, parecen sólo un mal chiste.

Frente a las tentaciones del virtuosismo o de considerarse –de manera incontestable– “celebridad” o *influencer* (sic) del relumbrante mundo de las redes sociales y la internet, este número también aporta elementos para la reflexión y el debate. Ante tremendos desafíos, toca refrescar la memoria. No sólo a la manera en que suele funcionar el bonus track en un fonograma (es decir, de mostrar que una canción siempre puede sonar distinta y a otro aire, ser otra pues), sino del ejercicio de memoria como acto de permanente rebeldía, introduciendo preguntas antes impensadas, colocando las palabras y los actos en un nuevo mapa o desnaturalizando el orden que ya se ha hecho ley en los cuerpos y las mentes. Un ejercicio así, de consumación de la memoria, es lo que a su modo nos invitan también cada una de las alocuciones y pensamientos de las colaboradoras y colaboradores de este nuevo ejemplar de La Manta y La Raya.

En fin, nos sentimos satisfechos por tener un número redondo y bien logrado que esperemos disfruten. Y sirva esta ocasión para rendirle un cariñoso homenaje a Moisés Fuentes, un ser humano pleno, fotógrafo sensible y sonero de promesas, cuya vida se consumió en la intensidad de su existir. Para su familia, amistades cercanas, compañeros y compañeras de andanzas nuestra solidaridad y abrazo fraterno.

“Un día más es un día menos” -mientras tanto, la DOCE ya está aquí.

LOS EDITORES



SECCIONES DE LA REVISTA

ASEGUNES Y PARECERES

Textualidades e imaginarios a debate

DIJERA USTED

Los otros relatos de la memoria social

ASÍ, COMO SUENA

Recuentos y puestas al día del quehacer creativo

PALOS DE CIEGO

Instrumentos y saberes

RECIO Y CLARITO

Experiencias de viva voz

RELATOS DE ANDRÉS MORENO

San Andrés Tuxtla y sus recuerdos

LAS PERLAS DEL CRISTAL

Relatos visuales

BONUS TRACK

VIRTUOSISMO Y ROUTINA *

ALEJO CARPENTIER

En principio, no soy enemigo del virtuoso. El virtuoso –de acuerdo con una expresión italiana que data, si no me equivoco, del siglo XVII– es aquel músico o artista que ha llegado a tener “el completo dominio de una técnica”. Lo que significa, con otras palabras, que ha pasado a la categoría de maestro en su oficio. Y como maestro, se permite lo que no puede permitirse un aprendiz, en cuanto a la utilización de sus facultades naturales y su poder de ofrecernos, en cualquier momento, una ejecución trascendental.

Pero el virtuosismo, cuando se sistematiza, suele acompañarse de un vicio debido a un proceso de deformación profesional. El virtuoso, ufano de su virtuosismo, acaba por querer demostrar a todos que es el más virtuoso de todos los virtuosos. ¿Y cómo demostrarlo, si no ejecutando con mayor maestría y relumbramiento, lo que otros ejecutaron antes que él? Y cómo lograr que el público se dé cuenta de lo que quiere probar, si la prueba no se hace con obras que el público conozca muy bien?... Por lo tanto, si el virtuoso es pianista, tocará los conciertos más manidos; si éste no es lírico, se atendrá a las óperas que tienen romanzas que todo el mundo tararea. Y si es director de orquesta, andará por las capitales del planeta con un repertorio de diez sinfonías, ocho oberturas y cinco poemas sinfónicos, saliendo al escenario, cada vez, con una expresión entendida, que equivale a guiñar el ojo a sus oyentes, y a decirles: “¡Ahora verán ustedes cómo me suena la *Quinta* de Chaikovski!... ¡Ahora sabrán ustedes cómo debe tocarse la *Sinfonía heroica*!... ¡Ahora sabrán ustedes lo que es la obertura de *Eg-*

mont!...” Exactamente como cuando los grandes cocineros dicen: “Ustedes sabrán realmente lo que es una perdiz estofada, cuando prueben las perdices que yo preparo”.

De ahí que el virtuoso, que sabe entusiasmar-se por su dominio técnico y su inteligencia de los textos, nos resulte enojoso, a veces, cuando leemos sus programas, en frío, lejos de la sala de concierto donde ejerce su poder de seducción sobre los públicos. Siempre es la misma sonata, el mismo concierto, la misma sinfonía. Las mismas sonatas, los mismos conciertos, las mismas sinfonías que tocaron, el mes pasado, el virtuoso alemán, el virtuoso polaco y el virtuoso austriaco. Y así, en otro dominio, actúan también –hay que reconocerlo– las bailarinas famosas.

Sin virtuosismo no hay danza de alta jerarquía. Más aún: la danza es probablemente la forma de arte que exige el mayor grado de virtuosismo por parte del intérprete. Pero esto entraña el eterno vicio que empequeñece, en cierto modo, la figura del virtuoso. Mientras mejor es el ballet, y más renombre tienen las estrellas, más monótono habrá de ser el repertorio... No hace falta publicar previamente los programas. Ya sabremos que habrá *Lago de los cisnes* y *Cisne negro*, *Las silfides*, *Coppélia*, *Giselle*, *Pas de quatre* y *Don Quijote*. No niego que tales ballets sean los más firmes puntales de la danza académica, y que el trozo de bravura que es *El cisne* de Saint-Saëns deba figurar, desde los tiempos de Anna Pavlova, en el repertorio de toda gran danzarina –como todo gran pianista debe saberse los conciertos fundamentales. Pero... ¿acaso no existen otros ballets?... Me dirán los empresarios que los mencionados son “los que el público prefiere”. ¿Y qué saben ustedes, señores, si éstos son los que el público prefiere, puesto que no le han demostrado los muchos otros que han venido a enriquecer el repertorio coreográfico desde hace treinta años?...

El Nacional, Caracas, 5 de octubre de 1952.

* El presente texto forma parte del libro *Ese músico que llevo dentro*, de Alejo Carpentier.



EL GRANERO DEL MUNDO *

Relato de la tradición Tének
(Huastecos de San Luis Potosí)

José Cándido (relator)

Román Güemes Jiménez (entrevistador)
Armando Herrera Silva (edición)



Mayahuel, Diosa del Maguey posada sobre una tortuga (Áyotl) que la transporta,—en referencia al agua. (Códice Laúd).

PRESENTACIÓN

En diversas culturas indígenas de nuestro país, el mar y el agua, siempre han estado presentes dentro de su concepción cosmogónica.

En el siguiente relato, contado por el sr. José Cándido, indígena Tének (Huasteco) de la comunidad de Tanjasnec, municipio de San Antonio, San Luis Potosí, podemos advertir estos elementos. Para los Tének, al igual que los mayas, el maíz no sólo es alimento, sino que representa su origen, de aquí que una de las deidades principales para los Tének sea Dhipák, Dios Maíz, quien tiene similitud con Yum Kaax, entre los Mayas. Por otro lado, la tortuga, es uno de los animales que se encuentra en muchas de las simbologías de las culturas mesoamericanas.

Este relato fue registrado en octubre de 1999. La entrevista la condujo el Antrop. Román Güemes Jiménez; la transcripción, corrección del texto y edición del mismo, de Armando Herrera Silva.

Un día, un arriero de la Huasteca, conducía sus bestias por la sierra y al pasar por el cerro puntiagudo que se llama Huitzmalotépetl, oyó cantar a muchos pájaros, lo cual llamó su atención. El arriero se detuvo a ver por qué tantos pájaros cantaban y hacían tanto escándalo; al momento de asomarse, vio que las hormigas arrieras formaban un camino y salían de adentro del cerro con granos de maíz, lo traían en la cabeza agarrados con sus colmillos. Los pájaros aprovechaban los granos que dejaban las hormigas tirados o regados, entonces revoloteaban para comerlos. El cerro era muy alto, tan alto que llegaba hasta el cielo; por ahí es que las hormigas arrieras solían subir a cortar flores en el jardín del Creador.

El hombre muy sorprendido salió y siguió su camino, pero como ya era tarde, llegó a un pueblo, ahí se quedó a dormir. Por la noche, contó lo que había visto en el camino, al pie del cerro. Fue así que uno de los sabios de ese lugar contó que, —hacía muchos años, cuando todo era el principio, el Dios del maíz, *Dhipak*, y los primeros hombres, guardaron allí el maíz en ese cerro, era como el granero del mundo.

Por esos días casi no había llovido y había mucha hambre. Así, que al oír al arriero, los ancianos se reunieron y decidieron ir primeramente a pedir a los seres divinos, a los *Truenos Chicos*, a ver si podían ayudarlos a sacar de ahí el maíz. Ellos, como son unos seres muy obedientes, todo el día hicieron la lucha por sacarlo, pero no pudieron. Ya cansados, les dijeron: —ya no tenemos fuerzas, mejor vayan a ver al *Trueno Mayor* que está en el oriente, donde nace el sol; ahí, en medio del mar es que vive.

Entonces se organizaron los ancianos para ir a buscar al *Trueno Mayor* para ver si él podía hacer el favor de venir a sacar el maíz que estaba en ese cerro. Fijaron la fecha y salieron; caminaron mucho hasta llegar a la orilla del mar. Pero entonces no sabían cómo hacerle para cruzar y llegar hasta donde estaba *El Mayor*. Estuvieron ahí llamándolo, hasta que de pronto, vieron venir una tortuga gigante, como del tamaño de una casa. Llegó hasta donde ellos se encontraban parados, se detuvo delante de ellos y se volteó hacia el horizonte, entonces se subieron en su concha y empezaron la travesía por el mar, hasta llegar donde estaba *El Mayor*.

Cuando llegaron, se sorprendieron, pues era igual que un hombre, sin embargo, era a la vez un ser divino. Entonces *El Mayor* les dijo, — ¿qué hacen aquí ustedes?, ¿a qué han venido? Los mensajeros empezaron a contar lo que habían encontrado y lo que querían: “nosotros venimos a pedirle que vaya usted a sacar el maíz que han encontrado en un cerro, nuestro pueblo muere de hambre y necesitamos comer”. Él les respondió que ya estaba viejo y cansado; les dijo, —a mi edad ya no tengo fuerzas para caminar.

Sin embargo, los señores no se dieron por vencidos y le insistieron mucho, hasta que lo convencieron de ir a sacar ese maíz. Les dijo, —está bien, sí iré, pero necesito que me traigan una silla y un bastón que esté hecho de esa hierba que le llaman “ortiga”; también le dicen “mala mujer”.

Los ancianos reunieron las cosas que él solicitaba y entonces lo llevaron cargado en las espaldas hasta el pie del cerro aquel donde se estaba enterrado el maíz, ahí lo bajaron. Él se paró y miró el cerro de abajo hacia arriba.

El Mayor subió al lugar alto y con el bastón golpeó fuertemente el cerro y resplandeció un gran relámpago azul y el cerro empezó a arder. Después de eso, el cerro se partió en tres pedazos grandes y salió todo el maíz y se empezó a

regar por el mundo. *El Mayor* levantó con la mano un pedazo de cerro y lo tiró hacia el este; de la misma forma tomó el segundo pedazo y lo tiró hacia el norte, y el último pedazo, con una sola mano lo tiró hacia el sur.

Entonces extendió sus manos y ya con la fuerza del trueno, se fue por el aire hacia el lugar donde él vive en el mar.

Fue de esa manera como el pueblo se pudo alimentar y tuvo semillas para la siembra. Con el relámpago y la quemazón surgieron las diferentes clases de granos de maíz. Con el calor de las brasas, el maíz que estaba hasta abajo se puso morado por la fuerza del carbón, es al que le llaman *chulum*; luego el anaranjado se quemó un poco menos, siguió el maíz amarillo y el que estaba hasta arriba quedó blanco pues el calor casi no le llegó.

Igualmente los pedazos de cerro que *El Mayor* arrojó, hoy los podemos ver desde lejos en la amplia región de la huasteca: al este, la sierra de Otontepec y Chicontepec (lugar de siete cerros), al norte la sierra de Tanchipa y el cerro de Bernal, al sur, la Sierra Madre donde vive la gobernadora, Tamazunchale (Tam, lugar; *Uzum*, mujer y *Tzale*, gobernar)...



Manuel Unigarro.



Primer Fandango Feminista. Deirdre Cassan.

FANDANGO FEMINISTA

Un espacio comunitario seguro y de respeto.

Julia López Valenzuela

DOLOR Y ENOJO: EL PATRIARCADO

El sábado 12 de noviembre de 2016, organizamos el primer Fandango Feminista en *Punto Gozadera*, un restaurante, foro, galería, punto de encuentro donde convergía gran parte del movimiento feminista de Ciudad de México en ese momento. Ubicado en el mero centro, este espacio transfeminista abría sus puertas a talleres, conversatorios, encuentros, asambleas, obras de teatro, conciertos, fiestas, proyecciones, exposiciones, donde se expresaban diversas voces feministas.

En esa época comencé a darme cuenta de un dolor muy profundo que de tan antiguo y constante, había terminado por normalizar. Ese dolor me tenía a mí y a la sociedad entera, partida por la mitad y lo hice más consciente cuando, por azares del destino, la vida me llevó a conocer

a unas personas muy valiosas y fuera de lo común con quienes me identifiqué profundamente. Aprendí a cuestionarme de pies a cabeza y a cuestionar a la sociedad machista que me tenía tan achicopalada.

¿Por qué existe el género? ¿A quiénes les conviene dividirnos? ¿Por qué tenemos que escoger entre sólo dos formas de ser? ¿Quiénes tienen el poder y por qué? ¿A quién le agrede la diferencia? ¿Quién puede sentirse agredidx porque yo sea quien soy? ¿Qué es lo que me hace sentir tan sobajada? ¿Por qué tengo esta percepción de mí misma? ¿De quién es esa voz que tengo tan adentro de mí, que me hace sentir incapaz, que me hace ver como impostora, que me juzga y me rebaja, para la que nada de lo que yo haga será suficiente, la que me exige constantemente justificar mi lugar en el mundo, la que me pide explicaciones?

Esa voz es la voz del patriarcado. Ese señor enojado, blanco, rico y amargado -y hetero- que lo tiene todo y siempre quiere más. Tiene tanto poder que siempre (o casi siempre) consigue lo que quiere... y lo quiere todo. Tiene tanto poder sobre nosotrxs que ha logrado incluso instalarse en la conciencia de las mujeres, las disidencias sexogenéricas y las personas más oprimidas para convencerlas de que están en el justo lugar donde pertenecen y de que ahí se deben quedar. Comencé a identificar todas esas opresiones gratuitas que yo misma me imponía obedeciendo a esa voz machista y empecé a cuestionarla, a cuestionar sus fundamentos, sus derechos sobre mí.

AUTORRECONOCIMIENTO Y VÍNCULOS: UNA IDEA

Llevaba ya unos meses frecuentando este y otros espacios. Conocí y traté con personas muy valiosas con las que me sentí tan identificada que decidí dejar mi paradisíaca ciudad Xalapa, Veracruz, para venir a vivir a esta catastrófica Ciudad de México y continuar aprendiendo y desarrollando vínculos importantes para mí, reconociéndome y cuestionando todo. Estaba feliz pues había encontrado al fin una comunidad con la que me sentía completamente cómoda y segura de ser quien soy. Comencé a familiarizarme con las teorías cuir y el activismo transfeminista, con la disidencia sexual y la ternura radical.

Ahí, con mi comunidad, aprendí la manera más humilde de transgredir al sistema, que es a la vez el acto más subversivo: ser unx mismx. Entendí que yo no era mi género, que yo era un cúmulo de experiencias, gustos, decisiones, opiniones, emociones y reflexiones diversas; que yo era tan infinitamente diversa en mi personal expresión de ser, como infinitas son las personas que habitan y habitarán este mundo. Es decir, que lo que me hace igual a otrx es que somos diferentes. Somos iguales en la diferencia, y nuestro derecho humano es ser libres de vivir

nuestra diversidad plenamente, de que se nos reconozca por ello, por nuestra única y diversa forma de ser y no por lo que se nos ha obligado a representar, directa o indirectamente desde el momento en que nacimos.

Me fui reconociendo parte de una comunidad que defendía el derecho de las mujeres y de todas las personas que no son hombres cisgénero (aquéllos hombres cuya identidad de género coincide con el sexo que se les fue asignado al nacer) a ser tomadx en serio, a no ser discriminadx. Derecho a que no se nos subestime, que no se nos invisibilice, que no se nos maltrate, que no se nos violente, que no se nos mate. Derecho a que se respete nuestra integridad, pues antes de cualquier diferencia somos seres humanos y como tal debemos ser tratadx.

Me hice parte de este movimiento y además de asistir a conversatorios, talleres, fiestas, seminarios, conciertos, encuentros, proyecciones, convivios, etcétera, fui participando con mi jarana y mi voz en algunos de estos eventos y manifestaciones y también comencé a dar talleres de jarana en dichos espacios. Un día, mientras bailábamos en un concierto ahí en *La Gozadera*, Ali Gua Gua, una gran amiga y vieja loba de mar con quien comparto el gusto por el son jarocho, me preguntó: “¿Y pa’ cuándo el fandango feminista?”. Nunca habíamos hablado del tema y ni siquiera tuvo que explicarme nada para que yo entendiera de inmediato lo que tenía que hacer.

REGLAS DE CONVIVENCIA: EL TEJIDO

Desde que yo era una niña aprendí ciertas reglas de convivencia en el fandango que permiten que la fiesta se lleve a cabo de una manera ordenada y respetuosa. Estas reglas no están escritas, no se reparten entre la gente que acude, no se bajan de internet. Estas reglas se aprenden de la convivencia con diferentes generaciones de fandangueras y fandangueros dentro de la fiesta misma. Son reglas de respeto básico: si hay viejitos o viejitas, deben estar al frente de

la tarima; si hay alguien con mucha experiencia o mayor experiencia que tú, debes permitirle pasar adelante; si quieres aprender, debes tocar bajito o no tocar para que puedas escuchar y permitir escuchar a la demás gente; si quieres bailar, debes esperar a que se divierta un rato la gente que está en la tarima antes que tú; si quieres cantar, debes escuchar atentamente lo que se ha cantado para no repetir el verso o para tener de qué cantar pues con cada verso se está proponiendo una temática; si alguien está cantando detrás de ti, te abres para que se acerque y se le escuche; si hay demasiada gente tocando o suena muy bonita la música y tu participación no es necesaria, no tocas y sólo escuchas o bailas, o cantas; si hay público presente, siempre se debe dejar despejado el frente de la tarima para que las personas que estén de espectadoras puedan disfrutar de la fiesta. Y lo que es más importante: siempre se debe prestar mucha atención a lo que pasa en el fandango, a la música, a la versada, al baile, a la interacción de la gente pues de eso se trata esta fiesta. Cada elemento es importante, pues forma parte de un entramado muy fino, y con respetuosa atención se pueden distinguir los dibujos su tejido.

Estas reglas se han ido desdibujando conforme se ha ido integrando a la comunidad, de manera exponencial, más y más gente que está empezando su proceso de aprendizaje ya que, al mismo tiempo, la generación de fandangueras y fandangueros más viejxs y experimentadxs va falleciendo y dejando con su ausencia muchos huecos de conciencia comunitaria, de sabiduría musical y ancestral. Esto, aunado a la violencia creciente y a la ruptura del tejido social, vuelve a la convivencia en el fandango cada vez más complicada, y por ende a la música menos apreciable.

LAS MUJERES SOMOS SERES HUMANOS

El fandango es una fiesta comunitaria, lo que implica que cada una de sus partes es igualmente importante y necesaria para su realización,

tanto dentro de la música y el baile, como fuera de ella y toda la organización que conlleva. Este carácter comunitario es lo que ha convertido al fandango en un acto subversivo y una tradición en resistencia. El fandango es por naturaleza incluyente, plural, comunitario y recreativo. Por esta razón, cada vez más y más gente quiere participar de él y se siente bienvenida y cobijada por su encanto. Pero si nos adentramos en este mundo, podemos observar que la realidad es un poquito diferente. Existen jerarquías, egolatrías, habladurías, secretos, discriminación, violencias implícitas y explícitas que son normalizadas o invisibilizadas por costumbre, o por conveniencia de las personas con más poder. Estos problemas, sin embargo, no son exclusivos del fandango ni tampoco lo definen. Son manifestaciones de una sociedad triste, desubicada, humillada y vejada. Es necesario luchar diariamente por cambiar todo lo que nos enferma y oprime: eso implica erradicar la violencia de todas nuestras relaciones personales y de todas nuestras actividades sociales. Una de ellas, claro está, es el fandango.

Dentro de la tradición del fandango jarocho, a la mujer se le exige representar estereotipos muy marcados. Es muy doloroso enfrentar miradas, comentarios y tratos despectivos cuando una no representa o no se ajusta a los cánones establecidos. Y aunque se pertenezca a dichas expresiones de género, de todos modos se sufre discriminación, vejación y violencia, ya que la sociedad es profundamente machista, y en el fandango se perpetúan sus prácticas. Lo cierto es que hasta hace bien poco (pensando en lo antigua que es esta tradición) a las mujeres no se les permitía tocar en público. Dentro del fandango, era mal visto que las mujeres tocaran instrumentos de cuerda y eran pocas las que cantaban, pues no debían destacar mucho en la música. Las mujeres únicamente debían ser vistas en la tarima, instrumento al que sí podían acceder pues ahí arriba podían ser ob-



Segundo Fandango Feminista.

jeto de cortejo. Así pues, “el rol de las mujeres”, según la visión machista dominante, además de trabajar en la cocina, atender a la gente, alimentarla y ocuparse de la limpieza (entre otras labores, que siempre han sido feminizadas y por tanto, destinadas a las mujeres), era el de servir de “inspiración” a los hombres, que competían entre sí y para ver quién “se llevaría” a la mujer por medio de su versada o su ejecución musical. Esta situación aún persiste y es muy incómoda para las mujeres en general. Persiste dentro de la tradición del son jarocho y persiste también en todas las prácticas machistas de nuestra sociedad en las que no se toma en cuenta el deseo y la voluntad de las mujeres, ni tampoco sus capacidades, su vocación, o su trabajo invisibilizado. El único valor que la sociedad machista, en este caso la fandanguera, le da a la mujer, es el de reafirmar la valía de los hombres.

Actualmente cada vez más mujeres se sienten con la confianza de tocar un instrumento. Sin embargo deben esforzarse el triple que cualquier hombre para ser tomadas en serio. Por ejemplo, si apenas estás aprendiendo a to-

car y no eres una experta, algunos hombres y sus amigos dirán que tocas “mal” porque eres mujer; en cambio animarán a seguir practicando a cualquier hombre novato. Si tocas “bien”, lo adjudicarán a que seguramente eres esposa, novia, amante o alumna de algún hombre. Si bailas “bien”, será porque quieres la atención de los hombres. Si acaso una mujer quiere dar su opinión, ya sea hablada o por un medio escrito, se le obstruye, se le invisibiliza, se le ningunea. Si acaso la puede hacer pública, dirán que fue gracias a que un hombre “le dio chance”.

Es momento de que esto acabe. Las mujeres somos seres humanos, siempre lo hemos sido. Siempre hemos tenido voz, aunque no se nos escuchara. Siempre hemos escrito, aunque no se nos leyera. Siempre hemos hecho música. Y siempre hemos pensado por nosotras mismas aunque no se nos haya visto, consultado o tenido en cuenta. No necesitamos la condescendencia de nadie. Exigimos el respeto que merecemos. Exigimos que no se nos juzgue ni se nos invisibilice, exigimos ser tomadas en cuenta y que nuestra voz se escuche y se haga escuchar.



Amalia Ospina.

Yo no creo en las jerarquías. Esos códigos de convivencia que menciono están basados en el respeto y respeto merecen todas y cada una de las personas que acuden a un fandango, a no ser que alguna de estas personas le falte al respeto a otra; en ese caso, yo pensaría que se debería accionar de inmediato y en comunidad para resarcir el daño y que el respeto y la integridad de las personas prevalezca por sobre todas las cosas. Viéndolo de esta forma, ¿por qué no hacer un fandango donde se ejerciten las prácticas del respeto?

PRIMER FANDANGO FEMINISTA

Habían llegado a mí noticias de los fandangos temáticos y en lo personal me habían parecido una fabulosa idea. Plantée entonces la idea de que el Fandango Feminista fuera un fandango temático, en el cual se priorizara la participación, no de los habitantes de una comunidad fandanguera en específico, sino la de las mujeres y las disidencias sexogenéricas de la comunidad fandanguera en general. En este fandango temático, la principal premisa sería (y aún lo es) la de hacer conciencia de las prácticas machistas que permean el fandango, en todos los niveles y actividades que llevamos a cabo dentro de

él. Por ejemplo, si se va a cantar, poner atención en la versada ya que muchos de los versos que se cantan denigran a la mujer o se le trata como a un objeto. Habría que evitar cantar dichos versos, o modificarlos para cambiar su sentido. También habría que utilizar versos que trataran de diversas cosas y no sólo de amor romántico, pues este suele estar permeado de violencias normalizadas. En caso de no ser suficiente el material para versar, habría que componer nuevos versos para cantar en el fandango.

El machismo no sólo se refleja en la versada sino también en nuestro actuar y proceder en el huapango, en la forma en cómo se usa el espacio y el sonido. Así pues, quienes tendrían la prioridad de estar al frente del fandango serían las mujeres. Los hombres que quisieran ir al Fandango Feminista tendrían que dejar de lado su afán protagónico: tal vez solo ir de espectadores, o, en caso de que fueran demasiadas sus ganas por tocar, ponerse en la parte de atrás del fandango, aunque consideraran que “tocan mejor” y que es indispensable que se les escuche más que a nadie. En esta ocasión, lo principal era escuchar a las mujeres, sin importar lo mucho o poco que supieran o su calidad de interpretación. El fandango no existe para medirse

los egos, el fandango existe para divertirse en comunidad e insisto en que su carácter comunitario implica el respeto, el respeto implica la humildad, la humildad implica el “no juicio” y no juzgar es un acto de amor.

El fandango para mí, como ya dije, es de naturaleza incluyente, por esta razón consideré necesario que no fuera separatista, es decir, que podía llegar quien así lo deseara con tal de que siguiera los lineamientos del evento de Facebook, que son las sugerencias arriba expresadas. La premisa principal era hacer conciencia de las prácticas machistas y transformarlas en prácticas de respeto. Y la finalidad de este fandango era, es y será, la de hacer comunidad entre las mujeres y las disidencias que participan de esta tradición. Conocernos, valorarnos, hacernos ver juntas y sentir nuestro respaldo, sabernos presentes y sentirnos seguras.

El primer Fandango Feminista se llevó a cabo el 12 de noviembre del 2016 (casualmente coincidió con el natalicio de Sor Juana Inés de la Cruz) en *Punto Gozadera*. Acordamos que la entrada sería gratuita y que la ganancia del consumo sería toda para el local, ya que este sería un evento sin fines de lucro. Amistades muy queridas vinieron de lejos (como Argelia Ramírez Ochoa) y de cerca (como Anna Arismendez) para apoyar en la organización. Mujeres con las que nunca había tratado se acercaron para ofrecer su ayuda, su tarima (Georgina López Barroso) y sus manos. Llegaron al huapango mujeres que admiro y que no imaginé que vendrían (como Clara Baxin y Lucero Farías), además de muchas más que conocí ahí mismo y que nos honraron con su presencia. Para esa primera edición se convocó a que nos compartieran versos feministas escritos para la ocasión y nos enviaron versada desde diferentes lugares de Veracruz, el resto del país, e incluso del extranjero. Citlali Aguilera instó a que por vía Facebook se propusieran pies forzados

y a partir de ahí elaboró un bello, rico y diverso repertorio de versos con temática feminista. Estas voces se hicieron escuchar a pesar de no estar físicamente, pues imprimimos sus versos y los cantamos durante el huapango. La primera mitad del fandango se sintió un espíritu de alegría, entusiasmo y novedad. Nos mirábamos de vez en cuando a las caras con un gesto de emoción y de asombro pues hubo una respuesta entusiasta y espontánea al llamado. Se cantaron versos nuevos y se hicieron más al momento. Bailamos, nos divertimos y nos reconocimos unas en otras.

Al principio hubo discretas y acertadas participaciones de algunos hombres. Pero conforme el tiempo y el alcohol fue corriendo, comenzaron a llegar más y más hombres con claras intenciones de boicotear el evento. Fueron imponiéndose hasta posicionarse al frente de la tarima, cantando y tocando fuerte y echando sus versos misóginos favoritos. Las mujeres, al sentirse desplazadas, comenzaron a irse o a arrinconarse y decidimos, tanto las encargadas del local como yo, terminar la fiesta por la paz. A pesar de este amargo final, quienes acudimos al llamado y disfrutamos la primera mitad del fandango, nos sentimos muy contentas. Fue una experiencia que nos hizo empoderarnos al sabernos presentes, valiosas y capaces de estar juntas si nos lo proponíamos.

Al día siguiente convoqué a encontrarnos de nuevo en *Punto Gozadera*, una tarde de esa misma semana, con quien así lo deseara, para dialogar y debatir acerca de la experiencia del primer Fandango Feminista. Nadie llegó. Desde luego no faltaron los comentarios en las redes sociales, algunos positivos y otros, la mayoría, negativos, sobre todo escritos por personas que no acudieron y que ignoraban completamente de lo que trataba la iniciativa. No me desgasté leyéndolos, pues no creo en ese tipo de críticas y no considero que lleven a un debate real. Yo creo en el trato directo y en ese momento sabía



Diana J. Torres.

lo que estaba haciendo, por qué lo hacía y que mis móviles eran y son legítimos: la búsqueda del respeto, la paz y la equidad de género.

SEGUNDO FANDANGO FEMINISTA

El segundo Fandango Feminista se llevó a cabo el 9 de septiembre de 2017, dos días después del terremoto que afectó el Istmo y diez antes del que azotó la Ciudad de México. Se realizó en *Casa Gomorra*, un espacio donde vivía una comunidad disidente que llevaba a cabo actividades trans-feministas. Era la primera vez que este espacio se abría a la comunidad fandanguera, y como eran amistades mías, accedieron de buena gana.

Andre Ortega, una compañera, que participó con su versada a distancia en el primer fandango feminista, convocó a las que quisieran verse antes del fandango para platicar y tal vez proponer algunos versitos nuevos para cantar. Para esta ocasión se llevó como invitada especial a Patricia Barradas Saldaña desde Playa Vicente: amiga mía, compañera de fandangos, integrante de los Soneros del Tesechoacán y antigua integrante del grupo Hojarasca, agrupación a la que pertenecíamos cuando chicas y que era integrada sólo por mujeres. Para mi sorpresa llegaron también otras tres hojitas llevadas por el viento feminista, Bibiana Pérez

Bautista, Argelia Pérez Bautista y Argelia Ramírez Ochoa. Esta vez se pidió una cooperación de diez pesos en la entrada y vendimos torito y esquites para recaudar el dinero del transporte de nuestra compañera y poder darle algo simbólico. Lxs de *Casa Gomorra* se encargaron de la venta de la cerveza para la ganancia de su espacio.

Acudieron más mujeres a la convocatoria que la vez anterior. Además hubo presencia de la gente asidua a Casa Gomorra que vivían por primera vez la experiencia de un fandango. Esto le dio un carácter más laxo y diverso. En lo personal me sentí más segura de realizarlo ahí, pues contaba con el apoyo de la Casa. La experiencia de compartir con mis compañeras de *Hojarasca*, con otras amigas que también vinieron desde lejos (como Diana de Dos Amates) y con más mujeres que se veían gozosas, alegres y emocionadas, me hizo sentir empoderada y feliz. Acudió mucha gente. Al principio hubo poca y tranquila participación de hombres. Pero de nuevo, conforme fue llegando la noche, llegaron algunos machitos tóxicos y borrachos a intentar boicotear el fandango. No lo lograron pues ya casi estaba acabando, pero fue difícil correrlos una vez que había terminado el evento. Otra vez no faltó la



Eduardo Castellanos.

controversia de lxs internautas a la que volví a hacer caso omiso, pero me enteré de que hubo varias mujeres que salieron en defensa del Fandango Feminista, lo cual me dio mucho gusto.

TERCER FANDANGO FEMINISTA

Por motivos personales, en 2018 me fue imposible realizar el evento. Pero en marzo de 2019 convocamos al tercer Fandango Feminista, para realizarse el viernes 29, de nuevo en *Casa Gomorra*. Para este año invité a Ana Zarina Palafox Méndez, gran maestra de la versada, sonera, ejemplo de resistencia feminista en la tradición del son jarocho, a que impartiera su taller “Jugando con la rima” y nos compartiera su método para construir versos feministas y cantarlos durante el huapango. Quedamos en que se llevaría a cabo en *Casa Gomorra* los tres días previos al fandango y que por esta ocasión sería gratuito y dirigido únicamente a mujeres. De nuevo se cobrarían diez pesos en la entrada y las ganancias de la venta de bebidas, comida y entrada se destinarían a nuestra invitada especial.

Este año, para dicha mía, previo al fandango me encontré con que algunas mujeres comentaban en el evento de Facebook y debatían entre ellas sobre la pertinencia de la asistencia de los hombres a NUESTRO fandango.

Me llené de alegría al saber que estas mujeres se habían apropiado ya de un espacio y una dinámica que había sido destinada justo para eso. Poca gente sabía que yo organizaba el Fandango Feminista, así que intervine en la conversación para presentarme y para defender la postura no separatista del Fandango Feminista. Primero que nada quise dejar en claro que no estoy en contra de los espacios separatistas, de hecho en algunos contextos me parecen importantes y necesarios. Si alguna decidía realizar un fandango separatista, yo me ofrecía a apoyarla, pero este fandango no lo era.

Para mí es importante que el Fandango Feminista no sea separatista pues estoy convencida de que la comunidad del fandango es, aunque diversa, una sola y es responsabilidad de todxs llevar a cabo el fandango de la mejor manera posible. Por eso me interesa que las mujeres y las disidencias se sientan seguras al contar unas con otras en estos espacios, y si hay hombres que decidan asistir, que sea de una manera consciente y respetuosa para tender lazos de apoyo y resistencia. A veces la simple contemplación permite el aprendizaje y la reflexión. Pero si asisten hombres con afán de provocar o violentar, es necesario también que juntas y empoderadas, les hagamos frente y



Tercer Fandango Feminista. Fabiola Gaytán.

les plantemos límites. No todas las mujeres ni todos los hombres son iguales. De hecho, para mí el binarismo de género es la violencia más grande que nos ha infringido esta sociedad. Me es importante que este fandango sea incluyente pues, como yo pertenezco a una minoría LGBTQ+, valoro profundamente la diversidad y las separaciones me trastocan.

La invitación al evento se difundió mucho y la noticia viajó de boca en boca. El taller “Jugando con la rima” fue muy concurrido y muy productivo, y al fandango asistieron una gran cantidad de mujeres, más que en las dos ediciones anteriores. Todas las participantes venían con gran fuerza y energía. La fiesta fue alegre de principio a fin y no faltaron los versos feministas y los coros de protesta en “El Colás”. Las risas y las miradas de complicidad abundaron y la nutrida participación y asistencia me hizo sentir acompañada, respaldada y feliz, como estoy segura que se sintió la mayoría.

Para nuestro regocijo nos llegó de sorpresa Silvia Santos, otra invitada especial -traída por nuestra invitada especial-. Cantante, compositora, artista plástica y sonera de vanguardia que

vino a hacer el fuerte a su compañera y a compartirnos sus postales, su música y su presencia. En esta ocasión, y aprendiendo de las experiencias anteriores, para evitar boicoteos machistas, decidí subir a la tarima frecuentemente para explicar de manera clara y respetuosa el propósito y las dinámicas del Fandango Feminista. Así fue como durante todo el huapango, las mujeres se mantuvieron al pie de la tarima y al frente del fandango, siendo mayoría en todo momento. Los hombres que acudieron se portaron a la altura, manteniéndose al margen y disfrutando de la fiesta tranquilamente. Éramos tantas, tan contentas y empoderadas que ninguno se atrevió a transgredir la fiesta. Ayudaron mucho las intervenciones que de cuando en cuando hacía para que se retomaran las reglas del fandango y muy importante fue la presencia de nuestra invitada especial y su compañera de batallas. Ambas, con su experiencia y buen humor, plagaron el fandango de confianza y alegría.

El tercer Fandango Feminista fue una experiencia muy positiva y empoderadora. Varias de las que asistimos continuamos teniendo comunicación y desde entonces hasta ahora se han



Tercer Fandango Feminista. Fabiola Gaytán.

llevado a cabo diferentes acciones y propuestas acordes tanto por las asistentes a los Fandangos Feministas, como por otras mujeres que hemos resonado en sintonía por la búsqueda de justicia, equidad, paz y respeto dentro de nuestra comunidad fandanguera.

EPÍLOGO

En marzo de 2020 planeábamos realizar el cuarto Fandango Feminista, pero llegó la pandemia por COVID 19 y nos mandaron a confinamiento, así que no se pudo realizar, ni tampoco al año siguiente. Este año lo llevaremos a cabo y espero que sea recibido con la misma o mejor respuesta que la última edición.

Quisiera agradecer a más mujeres que me han apoyado en esto de manera logística, moral o participativa: Ali Gua Gua, Argelia Ramírez

Ochoa, Anna Arismendez, Ximena Camou, Citlali Aguilera, Georgina López Barroso, Andre Ortega, Patricia Barradas Saldaña, Bibiana Pérez Bautista, Argelia Pérez Bautista, Teresa Arias, Julia Piastro, Ana Zarina Palafox Méndez, Silvia Santos, Alejandra Cuervo, Sabrina Salem, Fabiola Gaytán, Ana Cruz Martínez, Nathalia Fuentes, Gloria Godínez, Elisa T Hernández, María Fernanda Sánchez Valdez, Alejandra Cecilia Prado y todas las que han asistido y seguido a distancia esta aventura. Para la realización de este texto fue de indispensable ayuda la lectura y corrección de estilo de mis queridas Elisa T Hernández y Julia Piastro a quienes agradezco especialmente.



EL BURRO QUE RÍE Y CANTA

ESBOZO ANTROPOLÓGICO DE UN INSTRUMENTO MUSICAL:

LA QUIJADA EQUINA *

Andrea Berenice Vargas García

INTRODUCCIÓN

La antropología implica, en la mayoría de los casos, una considerable porción de *imaginación*. La mirada antropológica, como sostiene Pascal Dibie, realiza lecturas analógicas: imaginativas y a la vez razonadas. Esta mirada “se inscribe en una trayectoria, que tiene algo de jubileo y algo de iniciación, hecha de partidas y regresos, de aperturas y callejones sin salida que, en definitiva, trazan nuestro itinerario intelectual y modelan nuestra vida” [Dibie 1999: 118].

El presente trabajo consiste en un ejercicio de imaginación razonada en torno a un instrumento musical sumamente particular: la quijada equina, la cual durante mucho tiempo pasó sin pena ni gloria dentro de los estudios de la música mexicana, ya fueran desde la musicología, la etnomusicología, la historia, la antropología, la etnohistoria e inclusive los estudios folcloristas.⁽¹⁾

La siguiente descripción —parafraseada de autores como Chamorro [1984] y Contreras [1988], así como de artículos periodísticos y publicaciones electrónicas— comúnmente suele encontrarse en las breves menciones que se hacen sobre este instrumento, palabras más palabras menos:

* Artículo publicado anteriormente en la revista *Cuicuilco* Núm. 66, pp.25,51, may-ago 2016, ENAH, México.



Pedro Muñoz Sánchez

La quijada equina es un idiófono constituido por el maxilar inferior de un burro, mula o caballo con las piezas dentarias flojas, que se percute con la mano en acción directa y/o se luden los dientes y las muelas por medio de un cuerno de venado, un palo de madera o inclusive una varilla de metal, cumpliendo así la función de idiófono percutido y de ludimiento. Este instrumento es común en la montaña de Guerrero, la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y en algunas comunidades del Golfo de México, así como en países latinoamericanos y caribeños. Su procedencia presumiblemente es africana.

Es notorio que no existe una concordancia entre el avivado interés que este instrumento tan sonoro y peculiar incita, y lo que se habla y se escribe sobre él.⁽²⁾

Por ello, este trabajo tiene como objetivo central ofrecer un esbozo antropológico de la quijada como instrumento musical, para contribuir a llenar algunos huecos entre lo escaso que se ha dicho sobre este instrumento, así como destacar el valor que tiene actualmente en algunas tradiciones músico-dancísticas de nuestro país y rendirle honor a los *quijaderos* y, por supuesto, al difunto animal.

En este trabajo me dedicaré al apunte de algunas generalidades acerca de la quijada, para más adelante referirme específicamente a una tradición musical en la que cada día las quijadas son más famosas, más protagonistas, en contraste con otras músicas donde este instrumento se oculta, tímido, tras máscaras y danzas: el son jarocho y la *Danza de los diablos*, respectivamente.

El primero, debido al enorme impacto que ha tenido en la última década —nacional e internacionalmente, y gracias a los medios masivos de comunicación, internet y las redes sociales—, y la segunda, por la fuerza adquirida durante el movimiento etnopolítico por la reivindicación y el reconocimiento de los afromexicanos, específicamente en la Costa Chica.

Antes de comenzar, aclaro que este escrito no tiene la intención de hablar de la quijada en sí misma (aunque se ha dicho poco y hay mucho por decir), sino como señalara Octavio Rebolledo en alusión a otro instrumento musical, el marimbol:

Lo que nos interesa es la “humanidad” en la que él se ha desenvuelto: las personas y las colectividades que lo han acogido y le han permitido seguir vivo, es decir, sonando a través de los años [...] Podré parecer excesivo, pero debemos reconocer que no nos interesa este instrumento en sí mismo, y que si [...] ha motivado nuestro interés es sólo porque lo consideramos expresión de un trozo de humanidad personificada en él. [Rebolledo 2005: 12-13].

ALGUNAS REFERENCIAS HISTÓRICAS DEL USO DE LA QUIJADA EN AMÉRICA

Al parecer, existe consenso uniforme respecto a la procedencia de la quijada como instrumento musical, o al menos a su ejecución, se sostiene que proviene de África. Unánimemente se piensa que la quijada o más bien, los quijaderos fueron traídos al Nuevo Mundo en los barcos esclavistas, repletos de hombres, mujeres y niños de un sin número de sociedades y culturas del Occidente y centro de África, quienes a su llegada a América fueron es-

clavizados y repartidos a lo largo y ancho de todo el continente.

Para sustentar esa afirmación sobre su origen, habría que recurrir a estudios profundos y sistemáticos sobre la presencia de la quijada en las músicas de África, y más específicamente estudios que ubiquen a ese instrumento en el periodo y espacio de la trata esclavista americana desde el siglo XVI.⁽³⁾

Aseverar que la quijada equina como instrumento musical en América proviene de la *música africana* es un argumento que no considera el hecho de que África no es un continente homogéneo, sino que es sumamente diverso étnica, lingüística, cultural y musicalmente [Mintz y Price 2012]. Esta diversidad conglomerada arriba al continente americano y se mezcla y fusiona con la diversidad nativa, europea e inclusive asiática. Es frecuente que respecto a la llamada “música con influencia africana” se parta de posturas estereotipadas y muchas veces erróneas de África y su musicalidad.⁽⁴⁾

Baste decir, por ahora, que el burro doméstico y algunos de sus antepasados efectivamente provienen de África (*Equus africanus asinus*, en el nombre lleva la penitencia). Además, un aspecto importante a considerar es que la práctica americana —en el amplio sentido del término— de tocar la quijada es, si no propia sí más usual, y común históricamente en comunidades descendientes de africanos en todo el continente, y por lo general, el que uso de la quijada como instrumento sonoro se extienda entre la población no afrodescendiente (indígena, por ejemplo), se debe al intercambio cultural, como sucede en el caso de México, como se verá más adelante.

A falta de información sobre el uso de este instrumento en las culturas musicales de África, y más específicamente en aquellas que influyeron en el continente americano desde la época colonial, podría argüirse que más que un instrumento de origen africano, la práctica de ejecutar a la quijada equina como un instrumento sonoro se dio en tierras americanas, como una invención propia de las que más tarde serían las músicas de América.

Lo que sucedió entre la aparición y la llegada del burro a nuestro continente —como animal de carga y como instrumento musical— queda sujeto a muchas y aventuradas conjeturas.

En el caso mexicano es difícil hallar referencias históricas que daten de la Colonia sobre la presencia de la quijada equina como instrumento sonoro, ya fuese en música o danzas, por ello, saber quiénes la ejecutaban, en qué momento y en qué prácticas músico-dancísticas es un enigma que quizá pueda develarse con una rigurosa, minuciosa y paciente búsqueda de fuentes y archivos. Sin embargo, en el caso de la quijada en Perú, donde este instrumento goza de vitalidad actualmente, existen registros de su uso que datan de finales del siglo XVIII, convirtiéndose hasta hoy en los registros más tempranos sobre la presencia de la quijada en América [Cornejo 2012].

Nicomedes Santa Cruz [2004: 29-32] le dedica atención a la quijada considerándola como uno de los instrumentos más representativos del “folclor afroperuano”, sobre todo en géneros musicales como el festejo, el panalivio y en el *son de los diablos*. En sus estudios, así como en los del cubano Fernando Romero [1939], se citan cinco documentos que registran la presencia de este instrumento entre los afroperuanos en los siglos XVIII y XIX. La referencia más temprana corresponde al libro *El lazarillo de ciegos caminantes*, de Alonso Carri de la Vandra, de 1773:

Las diversiones de los negros bozales son las más bárbaras y groseras que se puedan imaginar. Su canto es un aúllo. De ver sólo los instrumentos de su música se inferirá lo desagradable de su sonido. La quijada de un asno, bien descarnada, con su dentadura floja, son las cuerdas de su principal instrumento, que rascan con un hueso de carnero, asta u otro palo duro, con que hacen unos altos y triples tan fastidiosos y desagradables que provocan a tapar los oídos o a correr a los burros, que son los animales más estópidos y menos espantadizos [Carri de la Vandra (1773) 1985: 175-176].

Entre 1782 y 1785, en el *Códice Trujillo del Perú* del arzobispo Baltasar Martínez de Compañón, una lámina retrata a un miembro de la danza de los diablos ejecutando la quijada (véase FIG 1). El 19 de junio de 1791, en el diario *Mercurio Peruano* [tomo II, f. 122], el articulista José Rosse Rubí confirma la presencia de la quijada y el quijadero en la orquesta de diablos: “Sacan una especie de ruido musical, golpeando una quixada de caballo, ó borrico, descarnada, seca, y con la dentadura movable”. Para 1820 y 1830, el pintor mulato Pancho Fierro deja testimonio del uso de la quijada en sus acuarelas (FIGS 2 y 3). En 1872 Federico Flores y Galindo constata la presencia del instrumento en un verso de su poema burlesco *Salpicón de costumbres nacionales*: “van juntos el cajón y la quijada/ que sorda zumba con feroz sonido”.

Estas pocas referencias bastan para mostrar la temprana presencia de la quijada como instrumento musical firmemente consolidado en América, específicamente en el Perú, desde el siglo XVIII al menos.⁽⁵⁾

Algunos investigadores como Santa Cruz, por mencionar alguno, se han aventurado a asegurar que Perú es la cuna de la quijada en América, es decir, de la práctica musical de ejecutarla. Al respecto, si bien existe una histórica relación de comercio e intercambio cultural entre nuestro país —específicamente las costas del Pacífico— y el Perú, afirmar que el “origen” de la quijada en México tiene impronta peruana sería una conjetura un tanto vaga.⁽⁶⁾ Considero que tanto en el caso de la quijada como en otras manifestaciones culturales, la búsqueda de supuestas raíces tiende a ser infructuosa.

Una referencia interesante sobre el uso de la quijada equina en Norteamérica puede encontrarse en los diversos carteles de minstrel show de Estados Unidos (véase FIG 4). Estos espectáculos cómicos —sumamente racistas— que datan de principios del siglo XIX se caracterizaban por su mofa de la cultura afroamericana del sur de ese país. En ellos se retomaban prácticas culturales

para ridiculizarlas, sobre todo respecto a su música, lo que más tarde contribuiría de manera importante en la estereotipación de estas poblaciones sureñas.⁽⁷⁾

En el caso mexicano es difícil encontrar referencias claras sobre la presencia de la quijada equina en el escenario de la Nueva España, e inclusive en épocas más recientes. Una referencia temprana es proporcionada por Hans F. Gadow, naturalista polaco que entre 1902 y 1904 realizó una serie de viajes por el sur de México. En uno que hizo por la Costa Chica guerrerense —región caracterizada históricamente por el cuantioso número de asentamientos afrodescendientes—, describe una danza a la que él mismo nombra “Danza de buscar al tigre”:

Empezó la música; un viejo tuerto y manco tocaba el violín, con el arco sujeto al muñón del antebrazo; aquél hombre representaba la orquesta permanente. Uno de los danzantes tañía una jícara, sobre la que había estirado un pergamino, de cuyo centro salía un palo que, frotado con los dedos húmedos, emitía unos gruñidos. La mujer tocaba unas sonajas y el tamboril en la quijada bien seca de un asno, golpeando y restregando los dientes con una pieza de hierro, y golpeando el hueso con la mano al debido tiempo, de manera que los dientes flojos cascabeleaban [Gadow (1908) 2011: 370].

Este breve repaso por las fuentes históricas hasta ahora disponibles nos permite pensar que el uso de la quijada en América se consolida desde el siglo XVIII, seguramente como resultado de la creatividad e inventiva sí de africanos y afrodescendientes traídos por la fuerza a este continente, que despojados de sus matrices culturales, musicales y dancísticas, optaron por reinventarlas y recrearlas con los medios disponibles a su alcance.⁽⁸⁾ Por ello puede aducirse que la quijada y su ejecución como instrumento musical son americanas, específicamente *afro-americanas*, en el más amplio sentido del término:



FIG 1. Estampa 151, Códice Trujillo del Perú, c. 1782-1785.

La cultura tiene “vida” porque su contenido sirve como un recurso para las personas que la emplean, la cambian, la encarnan. Los seres humanos enfrentan las exigencias de la vida cotidiana por medio de sus habilidades de interpretación e innovación, y su capacidad de manejar el simbolismo usando creativamente sus formas de comportamiento, no petrificándolas. Entonces, completamente al margen del problema de los orígenes históricos, los recursos culturales de los afroamericanos y de las culturas afroamericanas de ninguna manera se limitan a los elementos o complejos que pueden demostrarse de origen histórico africano; tales orígenes son mucho menos importantes que el uso creativo, continuo, que hacen de las formas, sin importar su origen, y los usos



FIGS 2 y 3. Acuarelas de Pancho Fierro, 1820 y 1830.

simbólicos que se les imparte [Mintz 1974: 19-20, citado en Good y Velázquez 2012: 8].

LA QUIJADA HOY

La quijada de burro, mula o caballo (o de burra, mulo y yegua) se ejecuta en varios géneros musicales de Latinoamérica y el Caribe (figura 5): el *festejo*, el *son de los diablos* y el *panalivio* en Perú; la *cueca chilota* en Chile; en la *música rapanui* de la Isla de Pascua; en la *música garífuna* de Belice, Honduras y Nicaragua; en el *torbellino* de Colombia y algunas músicas isleñas como en San Andrés y Providencia; en el *punto cubano*; en el *son nica* de Nicaragua y en la *música miskita*; en la música con motivo religioso en la región de Veraguas, Panamá; en el *candombe* de Argentina; en la música de Palo de Mayo y el *calipso* de países caribeños, entre otras más.

Y según las latitudes se le conoce de manera diferente: *charrasca*, *carachacha*, *carraca*, *charaina*, *mandíbula*, *kahuaha*, *carretilla*, o simplemente *quijada*. Significativamente, la mayoría de estas músicas conforman el patrimonio cultural de

poblaciones afrodescendientes en el continente americano. En la actualidad, la presencia de este instrumento musical se acentúa con mayor fuerza, no únicamente en expresiones músico-dancísticas tradicionales, sino también en nuevas propuestas musicales —músicas emergentes—, las cuales revaloran el potencial sonoro de la quijada.⁽⁹⁾

En el caso de México, la quijada se interpreta tradicionalmente en dos regiones del país: el Pacífico y el Golfo, en las danzas de los diablos de la montaña de Guerrero y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, y es muy aclamada en la actualidad en el son jarocho del Sotavento. Para los objetivos de este trabajo abordaré someramente algunas tradiciones músico-dancísticas mexicanas en donde la quijada mantiene un papel preponderante: la(s) Danza(s) de los Diablos de la Costa Chica y el son jarocho. Sin embargo, antes de detenerme en esos puntos, señalaré algunos de los aspectos físicos de este instrumento musical —que antes que todo fue animal y después cadáver— considerando la poca información que se tiene hasta hoy acerca de la quijada equina.

GUÍA DEL USUARIO

Una de las principales razones que dirigieron mi atención hacia este instrumento tan poco usual — al entender ciudadano — fue su carácter cadavérico. ¡Cuánta inventiva para sacarle riquísimos sonidos y vibraciones prolongadas a la calavera de un difunto jumento! La primera vez que escuché una quijada vibrante de burro, y la primera vez que tuve la oportunidad detener una entre mis manos, llegaron a mi mente un cúmulo de preguntas: su origen, la razón de su sonido, su precio, etcétera. Considero que algunas de estas interrogantes no son del todo impertinentes, así que me permitiré tomarlas de pretexto para guiar la siguiente parte del presente trabajo.

Es difícil saber con certeza cómo se le ocurrió a alguien usar un maxilar de un burro muerto como objeto sonoro. Podría imaginarse (considerando que la mirada antropológica es sobre todo imaginativa) que fue un encuentro casual con una quijada completamente seca y aflojada, un resultado de la curiosidad, la creatividad y de la inventiva, de la imaginación y del deseo de hacer sonar algo, lo que fuera. Este sonido feroz maravilló con seguridad a más de uno, creando así la necesidad de preparar más quijadas para fines sonoros. Nicomedes Santa Cruz narra la manera peruana de volver sonora la calavera del burro:

Si al fin tenemos la suerte de conseguir una quijada, lo más probable es que no suenen sus molares por conservar, adheridos, entre las piezas y alvéolos, restos momificados de carne. Conviene entonces rociar ron de quemar sobre las muelas y prenderle fuego por unos instantes. Repetir esta operación varias veces y, finalmente, remojarla bien en ron de quemar y dejarla en el techo o azotea para que se seque al sol. Al cabo de varios días de repetir esta última operación, se advertirá que las muelas empiezan a aflojar y al menor golpe sueltan su peculiar sonido [Santa Cruz, 2004: 31].

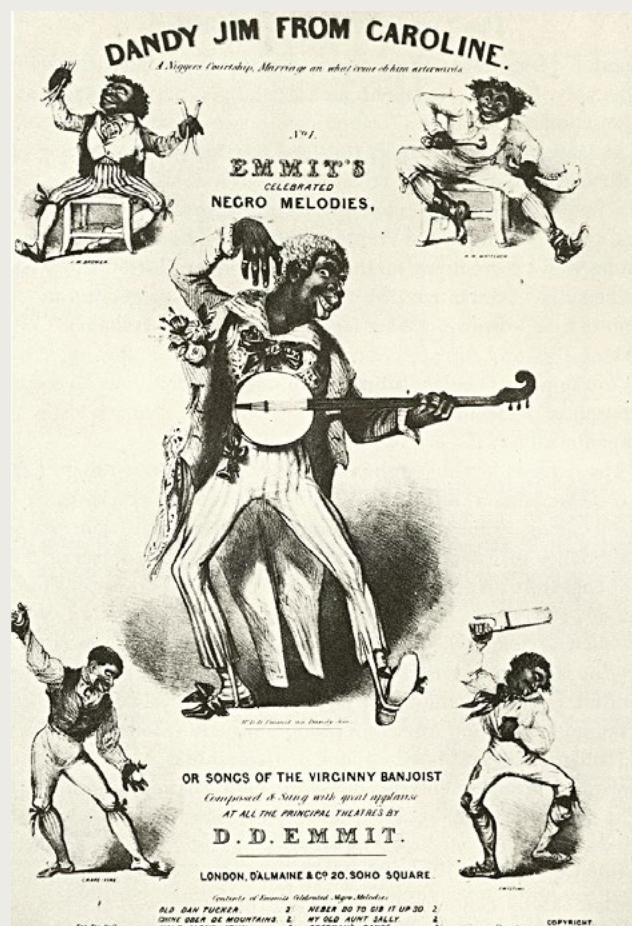


FIG 4. Portada de Dandy Jim from Carolina. Dan Emmett, Londres, 1844.

Otra técnica conocida como maceración consiste en retirar la carne de la mandíbula de burro para después colocar al futuro instrumento en un recipiente con agua hasta que ésta lo cubra por completo. Dicho utensilio deberá asentarse en un lugar cálido y el agua deberá cambiarse periódicamente, para que después de un tiempo las bacterias en el líquido se encarguen de descomponer el tejido. Esta técnica afloja ya de por sí la dentadura de la quijada, por lo cual no queda más que exponerla al sol para que quede bien seca.

Con honestidad, para los ciudadanos convendría más comprar una ya lista para ser tocada, lo que lleva a la siguiente reflexión: el precio. El auge del son jarocho incrementó la demanda de este peculiar instrumento y, por supuesto, su costo. Mientras que en las rancherías de Veracruz, por ejemplo, estos instrumentos se venden entre 200 y 300 pesos, las quijadas ofrecidas durante festivales de

son jarocho duplican su valor. Además, en la Ciudad de México su exotismo las cotiza en 700 pesos en promedio, y si se cruza la frontera norte o se consulta por Internet los sitios de ventas en línea se encontrarán quijadas de entre 70 y 80 dólares más gastos de envío. Así que obtener una quijada es toda una inversión,⁽¹⁰⁾ sobre todo para aquellos que no tenemos un rancho o un potrero.

¿De dónde viene ese sonido tan particular de la quijada?, ¿cómo decidirse por una? Al aflojarse las piezas dentarias de la quijada, y al golpear o incluso agitar el instrumento, éstas vibran y chocan en los alvéolos. Para que una quijada suene bien, las muelas no deben estar ni muy pegadas —pues no vibran— ni muy flojas— pues corren el riesgo de salirse. El tamaño de la quijada también determina si ésta sonará más grave o más aguda; algunas son más densas y pesadas que otras, o duras o muy frágiles. El sonido que se genera al raspar la dentadura dependerá del tipo de material con que se efectúe la acción: si es un palo de madera grueso o delgado, un pedazo de hueso, un asta de venado, inclusive una varilla de metal.

También influirá qué tan pareja se encuentre la dentadura del equino, o si se lude de arriba hacia abajo (o de enfrente hacia atrás, dependiendo de cómo se sostenga a la quijada: de forma vertical, con los dientes frontales hacia arriba, o de forma horizontal, con los dientes frontales hacia el frente) o viceversa. En realidad la quijada es un instrumento muy rico y con una gran variedad de sonidos, si uno se esmera en sacárselos.

Cabe reflexionar sobre las consecuencias físicas y corporales de su ejecución. Personalmente considero que la quijada además de ser maravillosa —musical y conceptualmente— es tan poco higiénica como peligrosa. La quijada efectivamente es un idiófono percutido con la mano en acción directa, esta acción de golpe con la mano, agresiva y repetitiva, genera secuelas a corto, mediano y largo plazo. Los quijaderos suelen quejarse de dolores punzantes en el dorso de la mano, que se intensifican con la humedad y el frío. Además, como las

maracas por ejemplo, la quijada es un instrumento sumamente corporal, que incluye no sólo el movimiento de las muñecas sino del brazo, el hombro e inclusive el cuerpo entero para lograr los contratiempos. Esto provoca inflamación de ligamentos y tendones, crujidos en el codo y la muñeca, por mencionar sólo algunos aspectos.

Tocar la quijada duele y, al principio, si se es novato y entusiasta, duele bastante. Respecto a la higiene, un percusionista, quijadero desde hace más de 20 años, me comentó que recientemente después de ejecutar el instrumento sentía la necesidad urgente de lavarse las manos. Se debe considerar que no todas las quijadas están completamente limpias, pues algunas conservan rastros de carne seca, piel y pelo. Con el raspado y el golpeteo constante, la quijada suelta un peculiar “polvo de hueso” que al respirarlo a más de uno le ha ocasionado alguna reacción o alergia.

Otra consecuencia es que alguno de los molares se rompa y quede peligrosamente afilado, en espera de un mal movimiento del quijadero para propinarle una verdadera mordida de burro, la cual, como es de esperarse, no tarda en infectarse. Algunos percusionistas, preocupados por la situación insalubre de la ejecución de la quijada, remojan unas horas el maxilar en agua clorada. Efectivamente esto las desinfecta y blanquea, sin embargo, afecta el hueso del animal, lo cual la vuelve demasiado frágil y la quijada no aguantará más que unos cuantos golpes antes de quebrarse. Otra opción es remojar la quijada en agua oxigenada, que la desinfecta de manera menos agresiva. Golpes, mordidas, machucones, pellizcos, torceduras, inflamaciones, infecciones y alergias son algunas de las secuelas que soportan los amantes del sonido tan especial del burro al carcajearse, seguramente de nosotros.

Terminadas mis dudas, a continuación abordaré las tradiciones musicales mexicanas donde podemos encontrar el uso de la quijada hoy en día. No es una revisión exhaustiva, pues ello rebasar a los objetivos del presente trabajo. Me limitaré únicamente a describirlas a vuelo de pájaro o a trote de burro.

MÁSCARAS Y DIABLOS

Es difícil especificar con exactitud desde cuándo data la ejecución de la quijada como instrumento musical en México. En un principio habrá que guiarse de la oralidad de músicos y danzantes. En nuestro país se tiene registrada su presencia hacia el sur, a ambos lados del territorio nacional: el litoral del Océano Pacífico y el Golfo de México, precisamente en dos regiones que se han caracterizado desde la época colonial tanto por la cuantiosa presencia de africanos y afrodescendientes, como por su actividad predominantemente ganadera y arriera, actividades donde caballos, mulas y burros tienen un papel estratégico. En el Océano Pacífico, en Guerrero y Oaxaca, se usa la quijada como instrumento de marcha en un sinnúmero de danzas de diablos. Por mencionar sólo dos: la *Danza de diablos*, en Tixtla, Guerrero —donde se acompaña además con cajita de madera y guitarra— y la *Danza de los diablos* de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. La primera considerada como población mestiza, y la segunda afrodescendiente.

La danza afrodescendiente de los diablos⁽¹¹⁾ es una de las más famosas de la Costa Chica, sobre todo debido la injerencia de la corriente etnopolítica afromexicana, visible principalmente en esa región [Lara 2010], que desde los años ochenta del siglo XX pugna por el reconocimiento de la población afrodescendiente en México (por parte del Estado y la población civil en general), es decir, busca que se reconozca la contribución de los africanos y afrodescendientes a la historia del país, su peso en la conformación genética y sociocultural de los mexicanos y, con ello, poner fin a los actos discriminatorios, racistas y excluyentes hacia esa población.

Esta corriente etnopolítica cobra relevancia en la región costachiquense debido a la importante concentración de afrodescendientes allá asentados, autodiferenciados de la población indígena de la región (mixteca, amuzga y chatina principalmente) y de la población mestiza o no negra en general. La intención de consolidar una “identidad afromexicana” orilló al movimiento afromexi-

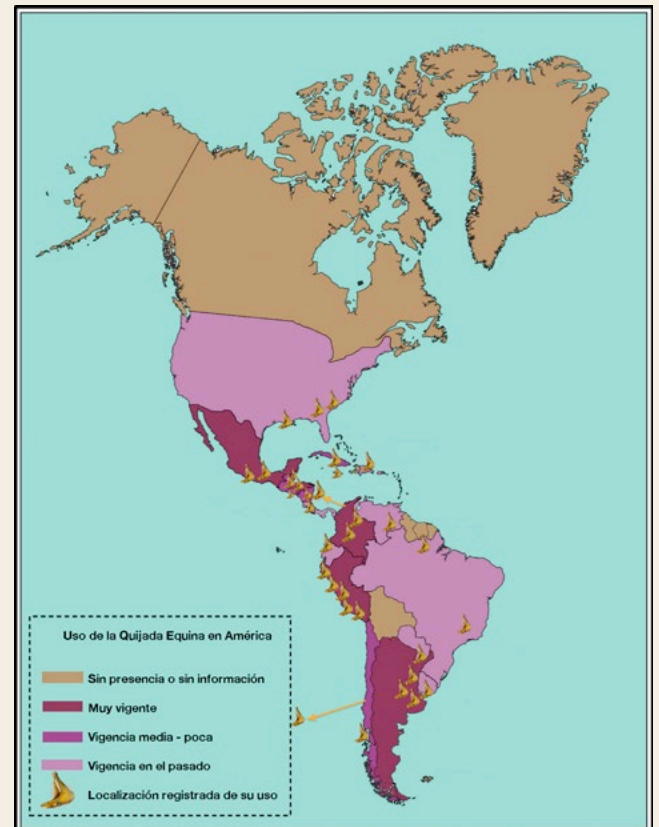


FIG 5. Mapa del uso de la quijada en América. ABVG

cano a establecer ciertos factores sobre los cuales moldear un soporte a la construcción de la “afromexicanidad” en la Costa Chica. Esos elementos desembocaron en “particularidades culturales” [Hoffmann 2006: 120], entre las cuales destacaron sobremanera la música y la danza.⁽¹²⁾

La *Danza de los diablos* se lleva a cabo en vísperas del Día de Muertos, del 31 de octubre al 2 de noviembre, aunque actualmente también está presente en festivales, seminarios, foros, eventos y ferias culturales del ámbito afromexicano. De acuerdo con la historia oral de los afrodescendientes de la región, esta danza tiene al menos una antigüedad de 150 años, y la consideran como la representación del retorno de los muertos a este mundo.⁽¹³⁾ También llamada de *Tenangos*, en esta danza participan en promedio 24 diablos menores; su padre, el *Diablo mayor*, *Tenango* o *Pancho*, que es quien porta el fuste y guía la danza como un capataz, y la esposa de éste, la *Minga* o la *Vieja*, quien además carga su hijo en brazos (representado por un muñeco de plástico); trío que es una re-

presentación satirizada del patrón y amo ganadero, de su mujer y de su descendencia.

Por lo general, el vestuario se compone de ropa vieja y maltratada para el caso de los hijos diablos, y de ropa de caporal para el *Diablo mayor*. Todos —a excepción de la *Minga*, quien porta una máscara de mujer blanca— llevan máscaras zoomórficas más que de diablos habituales, elaboradas en madera o cartón, con grandes orejas en vez de cuernos y barbas elaboradas con crin y cola de caballo. La *Minga* —que es un hombre vestido de mujer— se viste de forma exuberante.

Durante la danza —también conocida localmente como juego— la interacción que el *Tenango* y la *Minga* tienen con los espectadores es frecuente y fundamental para el desarrollo de la misma. La música se interpreta con bote o tigrera (instrumento considerado de origen africano, presente en diversas regiones de África y América), armónica (a la que localmente se le conoce como flauta) y, por supuesto, la quijada, conocida como charrasca. Esta danza consta de ocho piezas —*Tendido*, *Zamora*, *Cruzado*, *El periquito*, *Los enanos*, *Segundo tendido*, *Jarabe* y *La Minga*— [Moedano 2002] pero por lo regular se interpretan de cuatro a seis piezas únicamente, con sólo una o dos que incluyen coplas cantadas (Los enanos y El periquito).⁽¹⁴⁾

Esta danza se ha convertido en un elemento constitutivo de la identidad de las poblaciones afroamericanas de la Costa Chica a raíz de los discursos elaborados por investigadores y activistas del movimiento etnopolítico afroamericano de esa región, por lo que actualmente esta danza retoma con fuerza su *influencia africana* encarnada en dos de sus instrumentos musicales: la tigrera y la quijada; lo que la ha llevado a difundirse —muchas veces como un exotismo excesivo— por todo el país y en el ámbito internacional, como la más representativa de los grupos afrodescendientes de la Costa Chica.

Muestra de ello es su participación (el 25 de mayo de 2013) en un festival de la Unión Africana, realizado en Addis Abeba, Etiopía, en representa-

ción de la diáspora africana de México. Por medio del discurso de construcción identitaria afroamericana, en esta danza la quijada —junto con la tigrera— se convierte en una “huella de africanía”, con lo cual adquiere un tinte político que no se expresa en otras músicas mexicanas.

La sonoridad de la quijada también se encuentra entre los *ñu saavi* (mixtecos de la costa), como es el caso de la *Danza de la quijada*, procedente de Pinotepa de Don Luis y recientemente recuperada en Santiago Pinotepa Nacional, ambas en Oaxaca⁽¹⁵⁾. Esta danza se efectúa durante el carnaval y en mayordomías a la Virgen de la Asunción y a Santiago Apóstol. Compuesta por 24 danzantes en promedio, toma como protagonista a la quijada, la cual se adorna con papeles de colores. La música que acompaña a la danza es una banda de viento, además de la quijada, que es la que marca el ritmo, junto con las sonajas que portan los danzantes.

Como ocurre con muchas tradiciones dancísticas, la gente no sabe con certeza desde cuándo se comenzó a efectuar la *Danza de la quijada* y, desgraciadamente, no se ha investigado sobre esta tradición. Recientemente un grupo musical mixteco oriundo de Pinotepa de Don Luis, el grupo Cha Nandee, incorporó a su repertorio —que incluye piezas tradicionales y de reciente creación, como chilenas y boleros— la quijada como *instrumento comunitario*, retomado precisamente de las prácticas musicales de sus vecinos afrodescendientes, como un ejemplo del intenso intercambio cultural (y genético) entre ambas poblaciones. Uno de los fundadores de la agrupación afirma: >>(15)?

La quijada de burro, son los afroamericanos quienes empezaron a utilizarla como instrumento, así que yo pienso que la quijada fue incorporada a la música de los mixtecos más tarde. Aunque sólo se había usado en la *Danza de la quijada*, hasta el momento, nosotros incluimos a la quijada como un instrumento comunitario en nuestra música, como una innovación (Aberlardo Hernández, comunicación personal, 1 feb 2014).

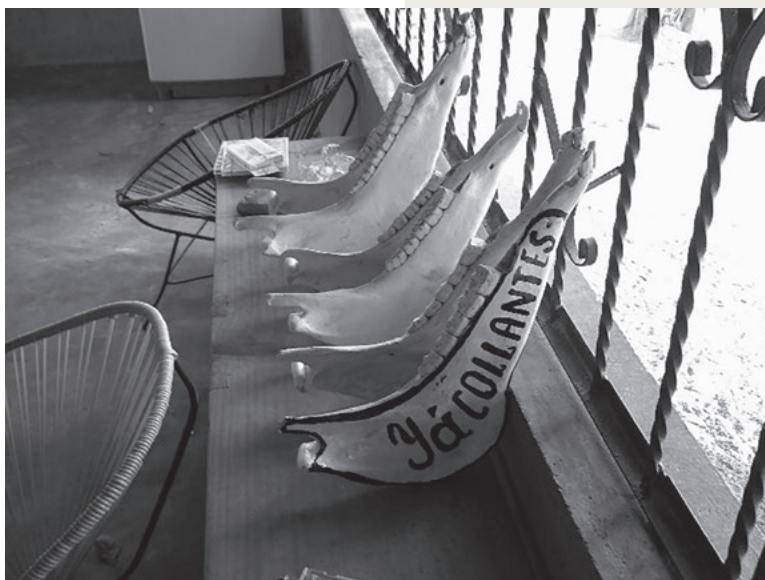


FIG 6. Yá Collantes. Archivo personal de E. Daniel Rodríguez Bueno, 2012.*

Aunque vigente, la ejecución de la quijada de burro en esa zona del país, la costa del Océano Pacífico, no es protagonista en la música y menos en la danza (salvo en la *Danza de la quijada*). Si bien tiene un papel importante, aún no despegua con la fuerza con que ha revivido la quijada en el son jarocho. Por ello, abordaré el papel de este instrumento musical en el son y el fandango jarocho, debido a su cada vez más arraigada presencia.

LA ZOPILOTERA JAROCHA

No está claro desde cuándo la quijada forma parte de la instrumentación “tradicional” del son jarocho, pero el testimonio del músico Andrés Vega Delfín (nacido en 1931) sugiere que, por lo menos, debe ser desde principios del siglo XX, en la región de los Tuxtlas y la cuenca del Río Papaloapan:

Él era [Andrés Vega] quien siempre hablaba de que de niño tocaba la quijada de caballo, raspada y golpeada, y que sonaba bastante regular. Tanto lo decía que comenzamos a manejar con un ojo hacia la orilla en busca de alguna (luego las íbamos coleccionando y almacenando... porque se rompían); y él era quien se quejaba de que anduviéramos cargando “esa zopilotería de pestilencia” [Pascoe 2003: 65].

* Ver nota 15.

El percusionista estadounidense —y jarocho por decisión desde hace más de veinte años— Willy Ludwig comenta que en los años ochenta del siglo XX, la quijada no fue un instrumento que se encontrara comúnmente en los fandangos jarochos, ni mucho menos en las presentaciones de los grupos [Willy Ludwig, comunicación personal, septiembre 2014]. A parte de él, sólo unos pocos tocaban ese instrumento en rancherías y pueblos apartados sobre todo del sur de Veracruz, y es a partir del Movimiento Jaranero⁽¹⁶⁾ que la quijada de burro comienza sus andanzas hacia la fama. Presumiblemente uno de los primeros grupos en grabar un disco donde la quijada forma parte de la instrumentación es Mono Blanco, iniciador del movimiento, con *Sones jarochos de Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco*, de 1984. En una entrevista que realizó Juan Meléndez, Gilberto Gutiérrez, cabecilla del grupo Mono Blanco, afirma:

Como grupo empezamos a tener una presencia fuerte, veníamos embalados, ya que éramos un grupo que ensayaba, entonces llegábamos con propuesta, sonos rescatados, porque teníamos el tiempo para hacerlo, pues andábamos de gira por lo menos seis meses al año. Montábamos los “Juiles”, y que montábamos este son y que este otro y agregamos la quijada, y luego el pandero, el mosquito y

todo empezó ese proceso. La leona también. Sí, comenzamos a encontrar instrumentos desconocidos fuera de su región, ahora ya se perdió la regionalización, la instrumentación se generalizó y han resurgido instrumentos como el marimbol, etc. La tendencia es que la diferencia sonora es más por los grupos que por región [Meléndez 2004: 32].

A partir de entonces, el auge de grabaciones que incorporaron la quijada aumentó, quizá no tanto por copiar al grupo presumiblemente pionero, sino porque valoraron la sonoridad y las posibilidades del instrumento. Paulatinamente se vieron más quijadas —sacadas quién sabe de dónde— y, por supuesto, los crecientes amantes fuereños del son jarocho sentían la urgencia de poseer ese instrumento tan rústico, tan ranchero. Décadas después surge lo que se conoce como el Nuevo Movimiento Jaranero, y es en los albores del siglo XXI cuando se da el *boom* de quijaderos, quijaderas y quijadas, y se coloca definitivamente al maxilar cadavérico como un instrumento de percusión por excelencia del son jarocho.⁽¹⁷⁾ Es tanto su apogeo, que los jarocho han encontrado una nueva manera de obtener recursos económicos: se dedican a la venta, búsqueda, recolección y preparación de quijadas de burro, caballo y mula.

Generalizando, hoy tácitamente se afirma que los instrumentos de percusión del son jarocho son por excelencia el zapateado, la quijada y el pandero [Figuerola 2007; García de León 2006: 38, 59], lo que sin duda es muestra de que la quijada llegó para quedarse en el son jarocho, sobre todo en las agrupaciones fuera del sotavento (véase FIG 7). Sin embargo, en el escenario de un fandango jarocho campesino o ranchero por ejemplo, los viejos jaraneros no siempre tienen la misma opinión. Para ellos, tener esa “zopilotería” tronando en el oído puede ser despreciable. Y es que en un fandango la quijada se come a todos, estruendosa y potente, acapara todo el espacio auditivo (o quizá, esa es la intención de quienes la ejecutan).

Al escribir Gilberto Gutiérrez sus recuerdos sobre Esteban Utrera — emblemático y querido músico jarocho fallecido en 2012— y sus cercanos jaraneros expresa: “Con ellos desapareció para siempre un sonido con el que conocimos a Utrera, antes de que llegaran las quijadas, leonas y marimboles: un son llanero, veloz, siempre cambiante, más música que canto” [Gutiérrez 2012]. En la actualidad, los nuevos jaraneros buscan tocar muchas veces con muestras innecesarias de virtuosismo, como sucede generalmente con la quijada. Un buen quijadero sabe que la percusión que reina en el son jarocho es el zapateado y la tarima, por ello, la quijada —sobre todo en un fandango!— debe saber dialogar con los y las bailadoras.

Actualmente la difusión masiva del son y el fandango jarocho sobre todo a través de Internet y las redes sociales contribuyó a una valorización positiva de la quijada, tan olvidada tiempo atrás —y este pasado parece reforzar su exotismo. Pero también la convirtió en un instrumento musical *snob* —rebautizada como *donkey jawbone*—, el cual, pareciera, sólo puede ser tocado si se puede pagar cursos de percusión jarocho, que van desde cooperación voluntaria o trueque, ó 20 pesos la hora hasta 300 pesos por clase —de aproximadamente dos horas— y, por supuesto, se debe llevar quijada propia, porque es impensable prestar una!

Jesús Camerino Utrera Pérez, hoy reconocido joven quijadero—quien me inspiró en gran medida para realizar este trabajo— me dijo en alguna ocasión, tras mi insistencia de que me enseñara algunos de sus “movimientos”: “La quijada no se enseña, se toca”. Nada más cierto. No es sencillo enseñar a tocar la quijada, y menos aún para el son jarocho. Se podrán mostrar algunos movimientos básicos, explicar qué sones son cruzados —a contratiempo— y cuáles no. Pero eso se aprende practicando y escuchando. Dudo mucho que en un curso exprés se le enseñe a uno el secreto de la síncopa y de la improvisación, del matiz, de la cadencia, de eso que unos llaman *feeling*.

Chucho tiene razón, para aprender quijada, sólo tocando. Pese a mi argumento, los egresados de estos cursos —en su mayor a jóvenes de distintas partes del país, incluso del extranjero, amantes de lo jarocho— lucen y relucen las vibrantes muelas del difunto burro. Para la mayor a, poco importa si apagan el sonido de todo lo demás, o si aceleran el ritmo de los sones, o si en un fandango incomodan a los viejos jaraneros a quienes debemos todo el respeto. Lo que les interesa es mostrar la habilidad con la quijada y nada más.

En palabras de Alvaro Alcántara, “poseídos de una urgencia por acabar, estos recién iniciados no se percatan que la música como en la vida, entre más se corre menos se alcanza y que en el son entre más lento más se llega, que hay que caminar, como los chanecos, de espaldas” [Alcántara, 2000: 47]. A fin de cuentas, la quijada vibra de vida en el son jarocho, ya sea de manera altanera o humilde, apresurada o cadenciosa. No obstante, sigue sin decirse mucho sobre ella; por esta razón decidí detenerme un momento para hablar de su destacada presencia en el son jarocho.

COMENTARIOS FINALES

Es ilustrador cómo este instrumento, sin importar realmente su supuesto su origen, se enraizó en nuestro país, en nuestras músicas y en la gente, y cómo la pasión que despierta es compartida desde la Patagonia hasta Estados Unidos, adaptándose a múltiples y variadas músicas, sonando y vibrando sin cansancio y cada vez más estruendosamente. Como instrumento musical afrodescendiente o afroamericano resuena el hecho de erigirse como el grandioso resultado de un complejo proceso de creación cultural [Mintz y Price 2012], producto de la imaginación, la inventiva, la necesidad de hacer sonar el mundo. Y de nuevo, tomo prestadas las palabras de Octavio Rebolledo:

“Este hecho insólito, de sobrevivir a pesar de todo, es mucho menos una virtud del instrumento en sí mismo que una muestra de la persistencia y genio de los músicos y comunidades que lo cobijan y que han sabido darle vida” [Rebolledo, 2005: 13].

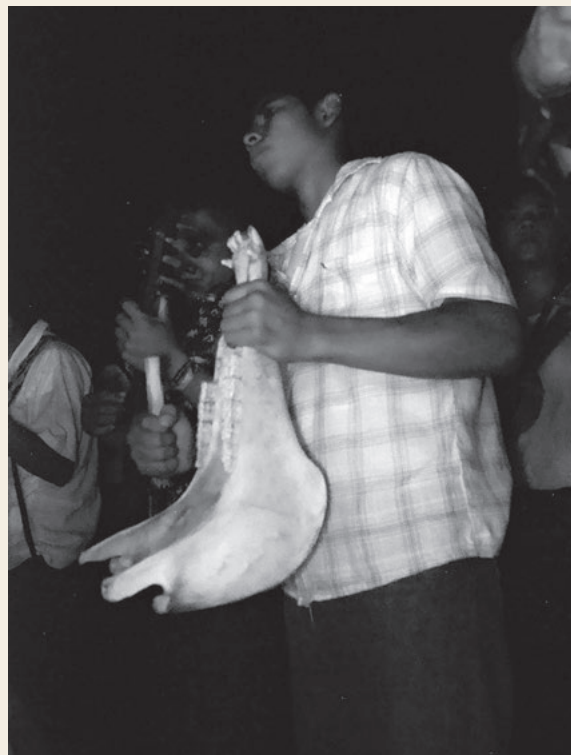


FIG 7. Quijadero en fandango a la Virgen de Guadalupe, el Hato de Santa Isabel, Santiago Tuxtla, Ver.

Foto: Marisol Cortez, 2011.

A diferencia del prometedor destino que le depara a la quijada jarocho en la música mexicana, y más allá todavía, el burro vivo y coleando está en peligro de extinción. Pareciera poco creíble pero es cierto. Tantos siglos de uso y abuso de este animal, su sustitución por máquinas, el interés de las instituciones protectoras de animales por especies “más importantes”, entre otras circunstancias, han contribuido a mermar su población en México. Del censo que realizara la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1991, conjuntamente con la asociación inglesa Donkey Sanctuary, contabilizando más de 1 000 000 de burros, el último Censo Agropecuario [2007] arroja la cifra de poco más de 500 000, además de 234 000 mulas y 1 339 000 caballos, aproximadamente. Y el número va en descenso. Deja mucho qué pensar, y más por hacer.

Tomando en cuenta lo anterior, concluyo reflexionando sobre las disímiles posturas que se tienen sobre la quijada: para algunos es una calavera arribista que se las da de instrumento musical, o

simplemente un instrumento más como cualquier otro, pero algo más peculiar y tétrico, para otros, la quijada es un instrumento musical bello y sonorísimo, alegre como pocos, que representa, tal vez, una manera de hacerle recuperar al burro la sonrisa con la que nace, y que luego da paso —y por nuestra culpa— a esa mirada de tristeza perpetua; para otros más, la quijada es una metáfora de las injusticias de la vida, de la crueldad humana de la que el burro ni muerto puede descansar.

NOTAS

- 1 En el caso de México, la escasa atención prestada a este instrumento musical en los estudios antropológicos, históricos, musicológicos, etcétera, puede explicarse por la enorme riqueza musical de nuestro país, la cual aún hoy no termina por agotar las investigaciones en múltiples ramos. Como ocurre con todo objeto de curiosidad científica, éste emerge como tal hasta que surgen los sujetos interesados en él y en aprender a mirarlo, imaginarlo y construirlo científicamente.
- 2 Si bien el auge de la quijada equina es sumamente reciente —principios del año 2000— anteriormente se habían realizado algunas breves referencias. Confróntese, por ejemplo, los trabajos de Juan Guillermo Contreras [1988: 122] y Arturo Chamorro [1984]. En éstos la alusión a la quijada equina es breve y concisa, sin ahondar en un elemento reiterativo sumamente polémico, su presunta procedencia africana.
- 3 El antropólogo, lingüista y etnomusicólogo inglés Roger Blench, quien ha investigado extensamente la música y los instrumentos musicales de buena parte del continente africano, así como de Asia y Oceanía, en sus escritos sobre la historia y los usos del burro en África [Blench 2004; Blench, De Jode y Gherzi 2004] no menciona jamás la utilización de la quijada como instrumento sonoro, aspecto que con seguridad no dejaría pasar inadvertido.
- 4 Premisas como la invariable y extendida presencia de tambores y la predominancia de percusiones, por ejemplo. Una revisión al respecto puede encontrarse en Ruiz [2007, 2011] y Ruiz T. [2011].
- 5 La antropóloga Marcela Cornejo Díaz ha dedicado años de investigación a la música tradicional de diversas regiones de Perú. Entre sus escritos figura un breve pero completo y sustancioso trabajo acerca de la quijada en la música peruana. Además de las referencias históricas que aquí señalo, basadas en gran medida en su trabajo, Cornejo [2012] apunta algunas más sobre la presencia temprana de este instrumento en aquel país.
- 6 Para quienes buscan tres pies al gato, conviene anotar que como en Perú, en la región costera del Pacífico mexicano (Guerrero y Oaxaca) a la quijada equina como instrumento sonoro suele nombrarse “charrasca”, según se entiende, voz onomatopéyica. Investigadores como Ricardo

Pérez Montfort sostienen que en el son jarocho se dio la incorporación de instrumentos musicales “que mal que bien pertenecen a las tradiciones caribeñas y latinoamericanas como la quijada, la guacharaca, la armónica, las tumbadoras, etcétera” [Pérez 2002: 95].

- 7 En este enlace puede verse el ejemplo de un minstrel show de los años cincuenta del siglo XX, protagonizado por Freeman Davis (Brother Bones), quien ejecuta los huesos (bones, por lo común costillas de vaca que se entrechocan entre los dedos): <<https://youtu.be/lel-YYY8oXA>>, última consulta: 11/01/2016. El sitio web Black Face! ofrece información abundante acerca de estos espectáculos, así como de sus principales exponentes y más conocidos personajes: <black-face.com/>, consultado el 11 de enero de 2016.
- 8 La principal actividad económica a la cual fueron destinados africanos y afrodescendientes en gran parte de América, sobre todo en los territorios que pertenecieron a la Corona española, fue la vaquería y la ganadería. La arriería también constituyó una actividad muy propia de los afrodescendientes, al menos en lo que respecta al caso de México. Esas actividades implicaban el uso intensivo de equinos [Velázquez e Iturralde 2012; Aguirre 1972].
- 9 En el siguiente enlace pueden escucharse diversos ejemplos de tradiciones musicales de Latinoamérica y el Caribe, donde tiene presencia la quijada equina. Asimismo, se incluyen ejemplos de músicas emergentes que adoptan a la quijada debido a sus amplias posibilidades musicales: <www.youtube.com/playlist?list=PL3egSIgPPVaLLQ9qIrKiRiTHiNhIHdMLz>.
- 10 Desde los años setenta del siglo XX, aproximadamente, la quijada equina fue muy demandada por las agrupaciones de música tropical. Sin embargo, es con el auge del son jarocho —con el Nuevo Movimiento Jaranero, y entrada la primera década del año 2000— que se incrementó considerablemente la demanda de este instrumento musical, debido a su masiva difusión por Internet y al surgimiento de cursos y talleres; lo cual lo convirtió en una mercancía a la manera de Appadurai, donde “el intercambio es la fuente del valor y no a la inversa”, y donde “la política (en el amplio sentido de las relaciones, presupuestos y luchas concernientes al poder) es lo que une valor e intercambio en la vida social de las mercancías [Appadurai 1991: 77].
- 11 Es más correcto referirse a las Danzas de los diablos en plural, pues esta expresión lúdica y músico-dancística presenta numerosas variantes (en el ensamble instrumental, en el diseño de las máscaras y la indumentaria, inclusive en el repertorio de piezas musicales que se interpretan), dependiendo de la localidad costachiquense donde se ejecute. Cabe mencionar que cada año en el municipio de Cuajinicuilapa, Costa Chica de Guerrero, se lleva a cabo un encuentro de danzas de los diablos a manera de concurso. Sin embargo, en este trabajo se hablará de la Danza de los diablos costachiquense en general.
- 12 La Danza del toro de petate y la Danza de la tortuga son algunas piezas afrodescendientes consideradas como representativas de los afromexicanos de la Costa Chica, además de la Danza de los diablos. En la música, el corri-

do afromexicano y el fandango de artesa se conformaron como bastiones musicales de afromexicanidad en la región [cfr. Reyes 2008; Ruiz 2009; Vargas 2015].

- 13 Si bien entre los afrodescendientes de la Costa Chica no se conoce con certeza el significado “original” de la Danza de los diablos, varios investigadores se han dado a la tarea de analizarla y dotarla de una significación específica. Un balance al respecto puede consultarse en Reyes Larrea [2008]. El análisis del simbolismo de la quijada en esta danza ritual —un ejercicio hasta ahora no realizado— rebasa al presente escrito.
- 14 Una de las danzas de diablos más difundidas, nacional e internacionalmente, es la de Collantes, municipio de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca. Allí los músicos que conforman el ensamble instrumental de la danza, también forman parte del grupo Los Collanteños, con la misma instrumentación (armónica, tigrera y quijada), sólo añadiendo una guitarra y un acordeón en algunas piezas. Este grupo se presenta en fiestas, interpretando desde chilenas hasta boleros, cumbias y corridos.
- 15 Recientemente más localidades de la Costa Chica oaxaqueña se han dado a la tarea de establecer sus propias Danzas de la quijada. En el caso específico de Pinotepa de Don Luis, esta pieza recibe el nombre de “Los Collantes”, y según versiones locales, esto se debe a que el uso de la quijada fue inspirado por la Danza de los diablos de Collantes. Además, en la charrasca ejecutada por los músicos collanteños esta escrita la frase “Yá Collantes” (FIG 6), que significa “Música de Collantes” (y significa “música” en mixteco de la costa).
- 16 Apuntes sobre este movimiento pueden encontrarse en Pérez Montfort [2002].
- 17 Este fenómeno puede considerarse como un claro ejemplo de invención de la tradición, el cual no alude a falsedad, sino al acto creativo que incluye “tanto las ‘tradiciones’ realmente inventadas, construidas, formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez”. No obstante, “en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia” [Hobsbawm 2002: 7].

REFERENCIAS

- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO, 1972 *La población negra en México*. Fondo de Cultura Económica. México.
- ALCÁNTARA, ÁLVARO, 2000. La Candelaria de Tlacotalpan. Viajando entre el aire de los recuerdos. *Revista Son del Sur* (8): 45-50.
- APPADURAI, ARJUN, 1991. I. Introducción: las mercancías y la política del valor, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, A. Appadurai (ed.). Grijalbo. México: 17-87.
- BLENCH, ROGER, 2004. The History and Spreads of Donkeys in Africa, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). Animal Traction Network

for Eastern and Southern Africa (ATNESA), ACP-EU Technical Centre for Agricultural and Rural Cooperation (CTA). Países Bajos: 22-30. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-history.pdf>. Consultado el 21 de noviembre 2015.

- BLENCH, ROGER, A. DE JODE y E. GHERZI, 2004. Donkeys in Nigeria: History, Distribution and Productivity, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). TNEA, ACP-EU, CTA. Países Bajos: 210-219. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-blench-productivity-NG.pdf>. Consultado el 21 de noviembre 2015.
- CARRIÓ DE LA VANDERA, ALONSO, [1775] 1985. *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Biblioteca de Ayacucho. España.
- CHAMORRO ESCALANTE, ARTURO, 1984. *Los instrumentos de percusión en México*. El Colegio de Michoacán. México.
- CONTRERAS ARIAS, JUAN GUILLERMO, 1988. *Atlas Cultural de México. Música*. Secretaría de Educación Pública. México.
- CORNEJO, MARCELA, 2012. La quijada o carachacha, en Blog *Cantera de Sonidos. Temas sobre historia y música del Perú*. Disponible en Web <http://canteradesonidos.blogspot.mx/2012/09/la-quijada-o-carachacha.html>. Consultado el 3 de mayo de 2015.
- DIBIE, PASCAL, 1999. *La pasión de la mirada. Ensayo contra las ciencias frías*. Seix Barral. Barcelona.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL, 2007. *Guía histórico musical del son jarocho*. CONACULTA, México.
- FLORES Y GALINDO, FEDERICO [1872] 1966. *Salpicón de costumbres nacionales: poema burlesco*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú.
- GADOW, HANS F. [1908] 2011. *Viajes de un naturalista por el sur de México*. Fondo de Cultura Económica. México. número 66, mayo-agosto, 2016.
- GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Conaculta/ Instituto Veracruzano de Cultura-Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento. México.
- GOOD, CATHARINE y MARÍA ELISA VELÁZQUEZ, 2012. Prólogo, en *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, S. W. Mintz y R. Price. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Iberoamericana. México: 19-34.
- GUTIÉRREZ SILVA, GILBERTO, 2012. Esteban Utrera. *La Jornada*, 30 de octubre, México. <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/30/opinion/a10a1resp>. Consultado el 15 de diciembre de 2015.
- HOBBSAWM, ERIC, 2002. Introducción: la invención de la tradición, en *La invención de la tradición*, E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.). Editorial Crítica. Barcelona: 8-21.
- HOFFMANN, ODILE, 2006. Negros y afromestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado. *Revista Mexicana de Sociología* 68 (1): 103-135.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), 2007. *Censo Agrícola, Ganadero y Forestal*. Insti-

- tuto Nacional de Estadística y Geografía. México. <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/Agro/ca2007/Resultados_Agricola/>. Consultado el 27 de diciembre de 2015.
- LARA MILLÁN, GLORIA, 2010. Una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México (1980-2000), en *Política e identidad. Afrodescendientes en México y América Central*, Odile Hoffmann (coord.). CONACULTA-INAH. México: 307-334.
- MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN, BALTASAR 1985. (1782-1785) *Códice Trujillo*. Edición facsimilar de Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana/ Patrimonio Nacional. Madrid. <bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/patr/80771096008914356746280/ima0150.htm>. Consultado el 17 Nov. 2015.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, JUAN 2004. Gilberto Gutiérrez: la importancia del trabajo comunitario. *Revista Son del Sur* (10): 26-42.
- MINTZ, SIDNEY W. y RICHARD PRICE 2012 *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad Iberoamericana. México.
- MOEDANO NAVARRO, GABRIEL, [1996] 2002. *Soy el negro de la costa... Música y poesía afroestiza de la Costa Chica*. Fonoteca del INAH. Serie testimonio musical de México (33).
- MUSEO DE ARTE DE LIMA, 1999. *Pancho Fierro. 1807-1879*. Colecciones del Banco Central de Reserva del Perú y del Museo de Arte de Lima/ Banco de la República. Perú.
- PASCOE, JUAN, 2003. *La Mona*. Universidad Veracruzana. Veracruz. México.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO 2002 Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX. Boletín Oficial (66), INAH, México, abril-junio: 81-95.
- REBOLLEDO KLOQUES, OCTAVIO 2005. *El marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo*. Universidad Veracruzana. México.
- REYES LARREA, ISRAEL 2008. Costumbres y tradiciones de los pueblos negros de la Costa Chica de Oaxaca. Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca. México.
- ROMERO, FERNANDO, 1939. Instrumentos musicales en la costa zamba. *Revista Turismo* año XIV (137), marzo, Lima. <canteradesonidos.blogspot.mx/2010/03/instrumentos-musicales-en-la-costa.html>. Consultado el 15 de noviembre de 2015.
- ROSSI RUBÍ, JOSÉ, 1964. Conclusión del rasgo sobre las congregaciones públicas de los negros bozales. [edición facsimilar]. *Mercurio Peruano*, 19 de junio de 1791. <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mercurio-peruano--12/html/027f4e38-82b2-11df-acc7-002185ce6064_143.html>. Consultado el 15 de noviembre de 2015.
- RUIZ RODRÍGUEZ, CARLOS 2007 Estudios en torno a la influencia africana de la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. *TRANS Revista Transcultural de Música* (011), julio.
- ____ 2009. "La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes", en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Fernando Híjar Sánchez (coord.). CONACULTA, México: 39-82.
- ____ 2011. "En pos de África: el ensamble instrumental del fandango de artesa en la Costa Chica". *Cuicuilco*, vol. 18 (15): 43-62.
- RUIZ TORRES, RAFAEL ANTONIO, 2011. *La música en la Ciudad de México, siglo XVI-XVIII: una mirada a los procesos culturales coloniales*, tesis de doctorado en Antropología Social. ENAH. México.
- SANTA CRUZ, NICOMEDES, 2004- *Obras completas II. Investigación* (1959-1991). Libros en Red.
- STARKEY, P. y STARKEY M. 2004. Regional and World Trends in Donkey Populations, en *Donkeys, People and Development*, P. Starkey y D. Fielding (eds.). ATNESA, ACP-EU, CTA. Países Bajos: 10-21. <www.atnesa.org/donkeys/donkeys-starkeypopulations.pdf>. Consultado el 21 Nov. 2015.
- THE DONKEY SANCTUARY, 2015. <www.thedonkeysanctuary.org.uk/>.
- VARGAS GARCÍA, ANDREA BERENICE, 2015. *Sueño que tanto soñé... La recuperación del fandango de artesa en El Ciruelo, Costa Chica, Oaxaca*, tesis de Licenciatura en Antropología Social. ENAH. México.
- VELÁZQUEZ, MARÍA ELISA y GABRIELA ITURRALDE, 2012. *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. México.



REGISTROS DE LAUDERÍA ANTIGUA (II)

Ruy Guerrero

En esta segunda entrega, celebramos la identidad con la permanencia en estado original, de dos instrumentos dignos de mención por ser testigos de algunos de los primeros desarrollos organológicos documentados, tanto en el caso de una jarana huasteca de 6 cuerdas y un requinto jarocho de 4 órdenes simples.

Guitarra de son (requinto jarocho)

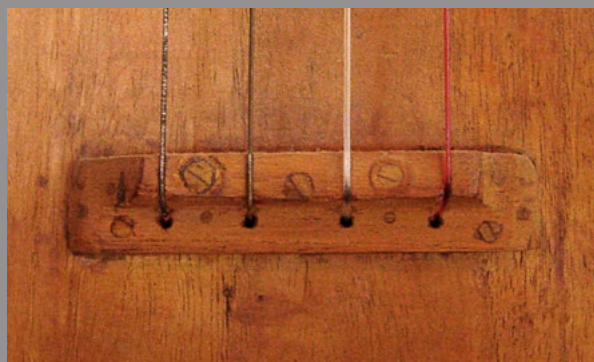
Tierra Blanca, Ver.

Con un brazo corto con 10 trastes a la caja y 14 trastes totales. Los trastes son de madera dura. El caso del diapasón es particular; es muy probable que dadas sus características, se trate de un instrumento de transición entre aquellos que tenían el diapasón al ras de la tapa y lo que en su momento fue una innovación y que cambió hacia un diapasón añadido que sobresale por encima de la tapa.⁽¹⁾ El puente, contrastado con varios de los elaborados puentes de los instrumentos jarochos actuales, resalta por su sencillez. Es evidente la presencia de intervenciones o reparaciones con la adición de tacos de madera.

1 Esto se infiere de la disposición de la relación diapasón tapa: es altamente probable que la disposición primigenia fuese con el diapasón al ras de la tapa caja original haya sido modificada menguando el grosor de las costillas, bajando el nivel de la tapa y añadiendo entonces el diapasón actual. Si bien es un rico tema para el análisis y discusión entre lauderos, me atrevo a sugerir que las razones de la modificación de diapasón a ras de tapa y diapasón sobre la tapa, se deban a la influencia de instrumentos como la guitarra clásica o popular, a la búsqueda de mayor volumen en el sonido, a la búsqueda de aportar mayor rigidez al brazo evitando torceduras al añadir una madera más dura y resistente, y finalmente a la facilidad de mantenimiento que aporta un diapasón elevado, más fácil de retirar y modificar.



Arch. Ruy Guerrero



Arch. Ruy Guerrero

Este requinto, como la gran mayoría de instrumentos sobrevivientes previos a 1990, está elaborado en una sola pieza escarbada. En torno a elementos ornamentales resalta la forma del tallado de la unión de la palma y el mango, siendo ésta en términos visuales muy similar al resultado que se da al unir (por ejemplo en el caso de guitarras renacentistas y barrocas), la palma al mango por medio de un ensamble de piezas. Las clavijas que posee la guitarra son de violín (torneadas).

Es posible que el instrumento fuese construido en los años 1960 ó inclusive un poco antes. De acuerdo con el depositario del instrumento, el maestro Eduardo Ugalde, músico e investigador, esta guitarra, a la que llamaba “requinto jarocho”, perteneció a José Raul Hellmer Pinkham (1913-1971); grato misterio pensar si este instrumento fué grabado en alguno de sus registros fonográficos. El maestro Ugalde afirmaba que el instrumento debía de ser del rumbo de Tierra Blanca.

El instrumento –con excepción de la sustitución de las clavijas originales–, no ha sufrido ninguna modificación desde 1983, fecha de su resguardo. Colección particular.

GUITARRA DE SON - TIERRA BLANCA (?) [BDP-C-FGR-009]

mm

Longitud total	720
Longitud de cuerda	485
Longitud caja de resonancia	387
Longitud del clavijero	113

CAJA DE RESONANCIA

Grosor promedio	65,5
Ancho lóbulo inferior	212,5
Ancho lóbulo medio	118,5
Ancho lóbulo superior	155
Díámetro de la boca	75

Distancia* de la boca	114
Distancia* cejilla superior	216,5

* a la orilla sup. caja



Arch. Ruy Guerrero



Arch. Ruy Guerrero

Jarana huasteca

Chicontepec, Veracruz

Se trata de un instrumento de Carlos Cruz Fajardo, destacado constructor de jaranas y quintas huapangueras de Chicontepec, Veracruz, hecha en 1986. Esta jarana resulta de interés por varios elementos.

1.- El primero y mas evidente, es la particular distribución de 6 cuerdas en 5 órdenes, siendo el segundo orden el que presenta dos cuerdas, mismas que por su grosor, se asume se afinaban octavadas y no al unísono.⁽¹⁾

2.- Si, y solo una vez que se consideran los testimonios de algunos constructores de Texquitote, San Luis Potosí, resalta la alta probabilidad que este tipo de jarana (sus proporciones, dimensiones, diseño así algunos elementos estéticos y ornamentales) haya sido el prototipo de instrumento que influenció con el tiempo el desarrollo de la jarana en esta comunidad. Esta aseveración se fundamenta en:

i.- El diseño del clavijero, sencillo y cuadrado con dos canales paralelos escarbados a cuyos costado se colocan las clavijas. Además de un hoyo para colocar un cordel. Este diseño se encuentra replicado en algunas de las jaranas de Texquitote. En casa del Sr. Frumencio Merced, se conserva el clavijero recortado de una huapanguera con diseño y barniz similares. Cabe resaltar que a este tipo de clavijero, él lo designa como “modelo tampiqueño”.

ii.- La correspondencia en los diseños de algunas de las plantillas acinturadas y con contornos similares a los que laudereros como Clemente Hernández se refieren de nueva cuenta como modelo Tampiqueño, haciendo alusión a un modelo antiguo (con más de 40 años de conocerlo) y en desuso actualmente en sus creaciones actuales.

1 Si bien no existen registros publicados de otros instrumentos huastecos con esta disposición, éste único ejemplar, podría estar brindándonos pistas sobre las posibles influencias, orígenes e historia del instrumento: su arribo y evolución en México.



iii.- La presencia de una tapa sin barniz en la mayoría de su superficie salvo por un breve contorno que contiene adornos pirograbados. De nueva cuenta y bajo testimonio de varios lauderos de Texquitote, esta práctica de dejar la tapa sin barniz y solo con los contornos decorativos barnizados, estuvo presente en los instrumentos formales allí elaborados hace 20 o 30 años.⁽²⁾

JARANA HUASTECA - CHICONTEPEC, VER.

	<i>mm</i>
Longitud total	713
Longitud de cuerda	456
Longitud caja de resonancia	342
Longitud del clavijero	151

CAJA DE RESONANCIA

Grosor promedio	82.5
Ancho lóbulo inferior	238
Ancho lóbulo medio	147
Ancho lóbulo superior	185
Diámetro de la boca	63.5

Distancia* de la boca 88

Distancia* cejilla superior 218

* a la orilla sup. caja



² Este aspecto aún es visible en jaranas pequeñas que se comercializan como juguetes a pie de carretera. Sobre estas jaranas pequeñas valga la pena mencionar que en su momento no fueron juguetes y se comercializaban como medias jaranas, instrumentos actualmente en desuso salvo por la propuesta de su reinserción por algunos lauderos y músicos. Al respecto se puede consultar la conferencia impartida en el Encuentro Música Madera Laudería que tuvo como sede la Fonoteca Nacional.

Arch. Ruy Guerrero.



Arch. Ruy Guerrero.



EL BAILE DE TARIMA

Andrés Moreno Nájera

La transmisión de los saberes del son jarocho y su ejecución en la tarima se ha dado siempre, así lo marca la historia de cada comunidad. A través del tiempo se han formado buenos músicos y bailadores, la tradición oral así nos lo hace saber. Este hecho ha sido relevante en la conservación de las costumbres y tradiciones, patrimonio cultural de nuestros pueblos.

La mayor parte de las personas que viven donde aún están manifiestas estas expresiones culturales, aprenden por la observancia e imitación del baile en los huapangos, otras aprenden por la transmisión de saberes en el núcleo familiar, pero hay quienes acuden a las academias o talleres para aprender la música y el baile.

Hoy como ayer, hay muchos jóvenes que desean divertirse en la fiesta del huapango por su peculiar forma de convivir, de encontrar afinidad en gustos y placeres o de olvidarse por un momento del rutinario mundo del trabajo.

En aquellos tiempos el baile era asentado, marcadito y dibujado en la tarima confundiendo el bordoneo de la guitarra con el golpe de los botines del bailador, la música no era abreviada lo que permitía hacer todo tipo de suerte en la tarima entre los bailadores que subían a la tarima con el afán de impresionar a los presentes.

En el baile del borracho había mujeres que se ponían una botella de cerveza colosal o de ron Urquiola (el del viejito anchado) en la cabeza, guardando el equilibrio en el bamboleo del baile, había quienes disfrutaban bailando de rodillas al ritmo del zapateado, o los que



Deborah Small

recogían monedas o billetes de un peso o de cinco pesos con la frente que les arrojaban en la tarima.

Don Francisco Maldonado fue un diestro bailador en cuyo entorno se crearon leyendas como el de creer que los chaneques subían hasta el patio de su casa a enseñarle algunos secretos del baile, una de sus grandes habilidades era la de amarrar la banda con los pies en el son de la bamba.

Una de las primeras academias de enseñanza del huapango tradicional en nuestro pueblo la impulso por finales de los años cincuenta y principios de los sesenta una virtuosa jovencita, diestra en el baile de tarima, Flora Marina Turrent Fernández, hija de don Eugenio “Cheno” Turrent Rosas, quien al ver la inquietud de su hija mando a tumbar dos árboles de súchil y a lomo de bestia acarrear las tablas para hacer en el jardín de la casa el entarimado, su gusto



Deborah Small

por el baile tradicional la llevo a incursionar en otras expresiones dancísticas del folclor nacional e internacional impulsando en la ciudad de México el Ballet Folclórico Ahuiyani.

Otro de los diestros bailadores fue Tirso “Ticho” Bustamante a quien buscaban los jóvenes y señoritas de los años sesenta-setenta para que les enseñara a bailar y ahí en el corredor de su casa en el barrio de San Pedro se ponía a enseñar, hasta ahí llegaban familiares, amigos y conocidos que llevaban el gusto de aprender a bailar.

Abundio Aparicio Cárdenas y su hermano Apolinar “Poli” acudían a los domicilios de las personas que querían aprender a zapatear, eran clases personalizadas con un estilo evolucionado.

Cada uno de los bailadores de la época traía impreso el sello de la persona con quien habían aprendido y a su vez los instructores reproducían las formas y estilos difundidos en alguna película de la época.

Otros bailadores con estilos propios más tradicionales fueron, el Negrito bailador del barrio de Campeche, Jacinto “Chinto” Medel del barrio de San Francisco, Primo Zamudio de estación Cuatotolapan pero asentado aquí

en San Andrés, las Zúñiga de Morelos, las Mortera de San Pedro por mencionar a algunas, fueron personajes a seguir por sus estilos y formas de bailar.



Flora Marina Turrent Fernández, San Andrés Tuxtla. Hugo Moreno González, c. 1950.

LAS BAILADORAS DEL SUR *

Rubí del Carmen
Oseguera Rueda



Deborah Small

Parte de mi historia es que soy formado parte de una familia de músicos, bailadoras y cantadoras tradicionales de la región de los Tuxtlas, de una ranchería que se llama El Hato, municipio de Santiago Tuxtla. Los orígenes de mi familia paterna están ahí en ese caserío y mi madre es originaria del istmo de Tehuantepec en Oaxaca, nací justo en esta zona del sur de Veracruz, punto constante, estratégico, de confluencias de muchas culturas y tradiciones (frontera con Tabasco, Oaxaca y Chiapas y la colita de Veracruz) entonces imagínense la diversidad cultural. Todos estos elementos nos ha formado como gente del sur, como habitantes de esta región.

Ustedes, que han estado aquí, todos estos días, han podido observar que Veracruz es todo esto y muchísimas cosas más. Para mí es muy importante ser bailadora de son jarocho pues ahora lo entiendo como un destino. Empecé a bailar muy chiquita, en los fandangos, aprendiendo de la abuela, de las primas y tías, porque en el rancho no había otra música que para bailar y poco a poco fui teniendo y entendiendo el sentido de una bailadora. Más adelante cuando estudie

antropología, me di a la tarea de investigar los porqués del baile, de las bailadoras, ¿cuál es el significado? ¿Cuál es el sentido de ser una bailadora? Porque siempre vemos en los fandangos tradicionales a bailadoras viejas y no a jóvenes y ahora es al revés, hay más bailadoras jóvenes que bailadoras viejas.

Hubo una época de mi vida fandanguera en que me tocó ver que las mujeres no querían ser bailadoras, sobre todo las jóvenes, que venían de la ciudad a formarse en los fandangos; no querían ser bailadoras porque les molestaba que los hombres les cantaran. Este “movimiento” femenino empezó a inquietarse por el canto y por tocar la jarana, de repente, no había bailadoras o éramos muy pocas, por eso hubo muchas confrontaciones entre mujeres que están en contra de bailar. Yo nunca tuve conflicto con eso. Para mí bailar renovar la tradición, bailar no es solo movimiento, bailar tiene que ver con la historia y con transmitir lo que nos han heredado los abuelos. No es que ellos te sienten y te digan: “A ver mi hijita te voy a dar la clase de zapateado”. Más bien es conviviendo con ellos que uno aprende. Mi historia también fue así, sin que nadie me explicara; fui de curiosa, preguntando, de metiche con las abuelas todo el tiempo con

* Conferencia presentada en el IX Seminario de Son Jarocho, celebrado del 3-10 de abril de 2010, en el *Rancho Luna Negra*, Isla de Tacamichapan, Jáltipan, Veracruz.



Agustín Estrada

las abuelas y gracias a las herramientas metodológicas, que me dio el estudiar antropología, fui generando mis propias hipótesis.

Hace un momento, comentábamos con los compañeros, que se ha estandarizado muchísimo la forma de bailar y zapatear, una cosa es el escenario, que tiene que ver más bien con un trabajo, con el desarrollo más bien de la percusión y otra parte, que es la que a mí me interesa, es la del fandango, de la tradición, de cómo llevarlo a cabo a nivel musical. Lo mismo en las mujeres, es una gran responsabilidad ser bailadora, el zapateado es el corazón del fandango, las mujeres que se suben a hacer la percusión, tienen que tener un latido y muchas de las bailadoras lo hemos perdido. De saber llevar el golpe; por eso todo está tan cuadrado y queda solo el “café con pan” (dos golpes con un pie y uno con el otro). Esto se ve por la estandarización de los talleres, por desconocimiento, por no acercarse a preguntar. Por eso como buen corazón de

fandango, no se debe de tener un mismo latido, el golpe fuerte está en una parte, uno debe de encontrar su punto fuerte. Muchas veces hemos oído que la gente dice que todo suena a Pájaro Cú y es por lo mismo, porque no entendemos ese golpe orgánico de cada son y de ser conscientes, uno tiene que pensar, saber qué son se está bailando para entonces agarrar el golpe.

Otra cuestión que ha caído en desuso (que tiene que ver con el trabajo de investigación que desarrollo) es el de que la tarima; que es un espacio teatral, un espacio escénico y comunitario, donde los bailadores personificamos con nuestro cuerpo, con nuestros gestos, lo que narran los cantadores, por ejemplo en La Guacamaya, las mujeres tenemos que volar, tenemos que imitar el vuelo de esa ave. En El Pájaro Carpintero desarrollamos todo el trabajo del carpintero, volar alrededor del árbol e imitar con el zapateado el sonido que hace el Carpintero, en El Toro Zacamandu, (son fuerte que se baila de a parejas), cuando te subes a bailar lo te subes a un duelo, no subes a hacerte el chistoso o chistosa, sino que te subes a enfrentarte a todo esto que es la naturaleza que es muy fuerte, entonces vas con toda una historia, con todos tus elementos que tienes en la danza y en tu propia vida y con tu paliacate vas creando formas para no dejarse embestir por tu pareja. Uno tiene que crear a partir de las formas tradicionales.

Hay muchos sones que teatralizamos, pero esto ha caído en desuso, entonces los fandangos se vuelven monótonos y aburridos y no hay diferencia entre bailar un Pájaro Cu o un Carpintero o una Morena. Las abuelas se quejaban mucho de que ya no se volaba o de que sacaban el butaquito, y esto era porque la gente que observaba se burlaba.

Los fandangueros de hoy somos muy pocos, por eso es muy importante que las mujeres y hombres que estemos haciendo un trabajo musical, lleguemos a la tarima como a un instrumento, que es la percusión mayor del son jarocho,



Felipe Oliveros

por eso debemos de saber cuáles son los volúmenes, los timbres de nuestro tacón. Primero empezar de la tradición y después desarrollarnos y también tenemos que tener elementos musicales para poder llevarlo a cabo.

Esta zona del sur es muy peculiar, el son jarocho es como un árbol y cada rama representa a una región en particular en la cual se canta, se baila o se toca de diferentes maneras. Hay lugares como la sierra de Soteapan, pueblos nahuas y popolucas que no existe el concepto de género, como en los sones de a mujeres que allí no lo bailan solo las puras mujeres, sino que lo bailan mujeres con hombres y hasta hombres con hombres. Cuando hemos ido a la mayordomía de San Pedro Soteapan y se tova un Pájaro Cú o en un Siquisirí se suben 4 hombres a zapatear y no bailan de frente sino que siempre bailan en círculo y tiene que ver con su cosmogonía indígena que existe en esa región.

En la Cuenca del Papaloapan existe una dotación de sones que solo se tocan allí, como el Fandanguito y El Jarabe Loco, aparte de la manera muy particular de ejecutar los sones. Entonces, las personas que nos interesa el baile, debemos de ser muy observadores los que nos interesa el baile y ver primero. Observar en qué región es-

tás pisando y sobre eso conciencia del lugar donde estamos y no estandarizar las formas, porque el son jarocho parte de su magia y riqueza que es la diversidad y todos somos totalmente diferentes.

Entonces empezamos con que el son jarocho es un gran árbol que tiene muchas ramas, las variantes regionales para empezar y luego dentro de las variantes, las familias soneras que tienen estilos particulares de tocar, de cantar y de bailar el son y luego de eso nos vamos con los individuos, entonces nunca jamás un son será bailado igual que otro, porque cada uno es distinto. Como decía una abuela “cuando tú te subes a bailar un son, tú te subes a bailar tu historia”, Tu historia Rubí, tu historia Perry; y cada uno con su cuerpo, su forma y sus capacidades es como se expresa.

Les quería hablar también de las formas antiguas de bailar los sones jarochos. La tarima como espacio escénico, de teatralidad (trabajo que tengo hecho desde hace muchos años y que no se acaba, es demasiado porque existen todavía muchas cosas como decía Perry que no hemos descubierto, que no hemos investigado y se encuentran con muchos paralelismos de culturas de otros lados, tanto en culturas

regionales como con otras de otras partes de América y del mundo, como África, y hasta con países del Medio Oriente). Entonces partimos de que la tarima es un arte, todavía tengo hipótesis y si alguien aquí tiene algo que quiera compartir respecto a eso, yo se lo voy agradecer muchísimo porque se dice que la tarima es más africana. Que los golpes, que la síncopa y que el tambor, y yo no estoy tan segura. Pienso que la tarima es más bien indígena, que tiene que ver con un concepto indígena por la cuestión de la fiesta que se desarrolla alrededor de la tarima. En todas las culturas indígenas ancestrales (las culturas africanas también son culturas indígenas), se desarrolla el ritual alrededor de un árbol. Este ritual lo podemos encontrar en las danzas prehispánicas y siempre es en forma de círculo. Se ha cuadrado un poco el son jarocho, pero en realidad anteriormente siempre ha sido circular o semicircular.

Partimos de que la tarima es el árbol y los que nos subimos a la tarima, subimos a ser parte de ese ritual, de comunicarnos con la madre tierra. Entonces nosotros los bailarores somos el medio para comunicarnos con lo que creemos que existe arriba (el cielo) y con lo que hay abajo (la tierra). Siempre en la tarima vamos a hablarle a ese espacio, se supone que la tierra es nuestra madre, ¿cómo le habla uno a su mamá?, pues yo a mi mamá, *la China*, le hablo despacito y de buen modo porque si no, no se que me vaya a hacer, a contestar.... Entonces siempre hay que zapatear conversando con la tierra. No hay que, de repente, sacar unos zapatos con clavos y darle sin pensar, porque eso es una influencia de los ballets folklóricos que a su vez éstos lo traían por imitar a los grupos de flamenco, que ellos sí realmente lo utilizan (la técnica del flamenco tiene que ver con el gatilleo y con timbres) y nosotros con nuestro baile jarocho, no necesitamos traer clavos, nomás nos vamos a mal matar, no lo necesitamos, nuestro sonido tiene que ser lo más natural y lo que esté más cercano a la tierra.

Si están en un proceso de experimentar, de buscar con los clavos y los timbres pues entonces sí, búsqúenle, pónganle cascabeles a sus zapatos, yo he experimentado con ellos y suena rico, pero hay que saber usarlos. Entonces sabemos que el zapateado es el acto de hablar con su madre (la tierra) y lo hace con respeto. Nada de zapatear y alocarnos en la tarima, eso de que el que zapatee más duro es el bailaror chingón, no es verdad; aquí no hay mejor ni peor bailaror, aquí todo es lo que queramos dar.

El fandango en sus orígenes, según la historia, es una de las manifestaciones que de las castas, del revuelto del revuelto; en el siglo XVI-II, era el último estrato de las castas; lobo, indio, cambujo, salta pa'atrás y el último de todos era el jarocho. Y por eso es que es tan rica nuestra música, por la diversidad. A veces parecemos venezolanos o cubanos, indígenas, dominicanos, y de todos lados parecemos; porque es ahí en esa mezcla donde el son jarocho nace.

El fandango es un espacio de diversión, festivo, de convivencia y aprendizaje, en donde todos sacamos lo que somos, lo bueno y lo malo. O sea todo el mundo llega al fandango como es. Pero sí hay una estructura, una base tradicional, que sí debemos conocer y que sí debemos respetar para llevar un buen orden. Un orden dentro del caos. Y es el espacio de distribución en la fiesta, la tarima siempre va al centro, las tablas van acomodadas de tal manera que las bailaroras/res no estén dando la espalda a los músicos. Eso es muy importante porque si no el cantador ¿a quién le canta?

El espacio es muy importante porque si no las bailaroras tienen su rollo por allá, los cantadores por aquí, entre que pelean también su verso y entonces el círculo no se cierra, la media luna ya no se genera y si eso no pasa la energía no es la misma. Las tablas tiene que ir acomodadas horizontalmente y las bailaroras deben de tener su espacio, tanto en el baile como de descanso.



Sergio Vázquez Rodríguez

Antiguamente se ponían dos hileras de sillas o bancas, ubicándose primeros las viejas bailadoras, luego las que más o menos sabían y en la colita nos sentabamos las muchachas; esos espacios son importantes de conservar porque son los que van manteniendo la fiesta. Todos ayudan a mantener una unión.

Como dicen los músicos “si no hay bailadoras pa’ que tocamos”. Ahorita los jóvenes no dicen eso, es más bien una vitrina de vanidades, de que me aprendí esta pisada y quiero explármelo y quiero que todo el mundo escuche mi súper armonía. Pues eso ya no es un fandango. Eso forma parte de otra cosa que puedes ir a hacerlo a un escenario, pero en un fandango uno tiene que conservar esos elementos tanto de ser tú, como individuo y cómo me integro y llego a formar parte de una comunidad, de un colectivo, y juntos nos disponemos a festejar y a recrear una tradición.

Sabemos que hay sones que bailan las mujeres en las comunidades más mestizas y que en la comunidades indígenas esa diferenciación no existe, ahí bailan todos con todos. Tampoco importa la hora de entrada ni de salida. Pero nosotros acudimos más a fandangos mestizos y urbanos, muchas veces y tenemos que ser más conscientes

de eso y que no es al revés, de hacer fandango por hacer fandango, porque hoy amanecí con ganas de hacer fandangos. El Fandango tiene un motivo y tenemos que conservar esos elementos para decir que esto es un fandango si no es un “reven” o es otra cosa; un fandango es cuando hay una tarima, cuando hay música de cuerdas con la dotación jarocho, cuando hay instrumentos, canto y comida. Eso es un fandango.

Rubí hace una pausa y empieza a dialogar con los oyentes, pregunta por los sones de pareja y por los de a montón, que son solo de mujeres. Hablamos de su temática y de lo que cada uno representa. Rubí nos cuenta la manera de personificarlos, para que cuando estemos en la tarima sepamos representar a los sones que se ejecutan.

EL BUTAQUITO: Antiguamente se jugaba al butaquito, al asientito o las sillitas, que era formar una especie de asientito donde subías al chamaquito y lo acarreabas de acá para allá. A alguien se le ocurrió que quedaría bonito hacerlo en el son y así se creó y hoy forma parte de la tradición. El de agarrarse de la cintura y girar, tiene que ver con antecedentes netamente españoles, que así



Mario Hernández

bailan las sevillanas en la actualidad, simulando un son mucho más antiguo que el butaquito.

LA MORENA: Cuenta Doña Adela Cazarín, (mujer de Minatitlán que emigro de Hueyapan de Ocampo, de una comunidad llamada El Coyol, debido a que en los años de 1940 hubo una migración muy fuerte hacia Minatitlán y Coatzacoalcos) que los fandangos que se hacían allí se hacían con la gente que había emigrado por la industrialización, por Pemex y las vías del ferrocarril. Esta maravillosa mujer, que todavía vive, es de las más lucidas en cuanto a coreografía o teatralización en el zapateado, nos cuenta que en la mudanza, cuando dice “Adiós adiós mi morena adiós”, una debe de tocarse el corazón y dárselo a la tierra, ofrecerlo al cantador, ofrecerlo a nuestra madre o a nosotras mismas. A mi si me tocó ver en los fandangos de Minatitlán a las bailadoras viejas como la Chata Méndez, Doña Alejandra Ramírez y a Doña Adela Cazarín que eran las meras buenas, las doñas del fandango, que se arrancaban literalmente el corazón y si había un músico por ahí o cantador, iban y le prendían el corazón. Esos gestos eran muy bonitos. Doña Adela también decía que el corazón está en el pecho, donde uno siente cosas

bonitas o cosas feas. No sentimos en el corazón, sino aquí en el pecho, ese es tu centro. Los viejos músicos cuentan eso, que enamoraban con la música, y que así conquistaban a su compañera, antes tenían prohibido acercarse a una muchacha y no podías decirle nada, ni en el fandango, solamente con música o con versos las enamoraban, y luego pues buscaban la manera de irse con ellas, luego de varios fandangos.

EL PÁJARO CARPINTERO: Como me lo enseñó Doña Adela Cazarín es que uno debe imitar el vuelo de este pájaro que nunca está quieto, que siempre está buscando un árbol en donde hacer su casita. Cuando encuentra el árbol le da como tu taconeó, por eso cuando lo bailamos suena así. El desplazamiento en la tarima es circular, nunca bailas en un mismo lugar, siempre girando y dando vueltas, en rotación y traslación. Claro que eso marea, aparte de que todos tenemos miedo de caernos de la tarima, por eso las que bailan El Pájaro Carpintero son las que saben, las que tienen más experiencia en el baile. Una se sube a representar el vuelo de ese pájaro, no se sube a lucir la falda. Nuestro árbol es la tarima y vamos haciendo la labor del [pájaro] carpintero. Lleva una parte muy importante ya

que es de los sones que no lleva estribillo, entonces no tiene mudanza.

La función del son es para ridiculizar o exaltar. Es como una tribuna, lo bueno, lo malo, lo negativo o lo positivo, entonces por ejemplo en el son de El Presidente se hace alusión a un presidente de esa manera. Igual en El Borracho que también se debe saber bailar. A algunos no les va a costar nada hacerse de borrachos, pero tienen que zapatear. Hay dos o tres bailadores que lo hacen bien; en la región de los Tuxtlas están los Baxin o Andrés Moreno. Ellos son buenos bailadores y solo en esas zonas se toca. Lo tocan en muchos lados pero que te lo sepas no quiere decir que forme parte de los sones de esa región, del repertorio de esa tradición.

EL AHUALULCO: Es un son de cortejo, donde uno corteja a la bailadora. Antes en el fandango no se le podía decir algo a la bailadora, se desarrollaba todo un lenguaje de gestos y símbolos. Este es un son de los pocos que quedan de arrieros, si escuchamos la versada habla mucho de Guadalajara y del Bajío y de Michoacán y toda esa zona. Son sones que nos llegaron a través de los arrieros y que se quedaron en Veracruz, justamente en esa zona de los Tuxtlas donde era el paso de mulas y de todo el cargamento que venía. La manera de bailar tiene que ver con una polca, como se bailaban en esos tiempos los sones.

EL JARABE LOCO: Tiene que ver con las contradanzas, por el molinete que hacen, y por como giran en la coreografía y hacen el desplazamiento.

LA TUZA: Dice Doña Adela que uno se ponía como una tuzita, tratando de imitarlas. Es bien cansado pero es bien bonito convertirse en tuzita. Otra manera es (como la tuza se mete en donde está el maíz a comer o debajo de la cama cuando tu estás dentro de las casa) es azuzar a la tuza, como: ¡sáquese!, para que salga, entonces comienzas aplaudir, o con un chilillito o con un

paliacate que tengas lo mueves para amenazar y que se salga la tuza de donde anda. Esas son sus dos formas.

LA CULEBRA: En la actualidad es de los sones que no están dentro del repertorio del fandango pero es un son de recopilación. No hay testimonios directos de gente que haya bailado La Culebra, pero si hay escritos que dicen como se bailaba y era pues simulando a una culebra.

LA SARNA: Es un son que hace honor a los climas de Veracruz, ya que por todo te da comezón.

*Sarnícula emperadora
madre de las comezones,
ven y ráscame un poquito
debajo de los calzones*

En el estribillo las mujeres hacen referencia a la comezón rascándose y se salían de la tarima y comenzaban a rascar a toda la gente, simulando como que uno le pasaba la sarna a otro. Antes era muy bonito ver toda esa dinámica. En la actualidad, las mujeres no quieren representar a este son, porque les da pena teatralizarlo como tal; cuando cantan: “debajo de los sobacos” – dicen que no tienen sobaco.

LA IGUANA: Dentro de la región jarocho, este es un son de los llanos de Nopalapa. Muchas veces hemos visto que el bailaror se tira al piso y comienza a zarandearse como tal, pero esto no significa que sepa bailar; el hombre debe de convertirse en una iguana; debe saber representar al reptil. Para eso debemos de observarlo mucho, en su hábitat y en su cotidianidad. Tiene una cadencia muy especial y va cayendo y va cayendo. Vemos actualmente en muchos fandangos que lo representan sacándose la camisa y brincoteando; esto proviene del Estado de Guerrero en donde así se baila este son. Los Baxin bailan muy bonito este son porque tienen una profunda con-

vivencia con ese animal. Hacen todos sus movimientos, ponen sus huevos y se ve bien bonito ver cómo los ponen mientras bailan. Las mujeres solo acompañamos, moviendo nuestras faldas.

LA INDITA: No es un son del sur, yo lo aprendí a en El Hato con Tía Juana Utrera. Ella me decía que en ese son se debe de hacer la reverencia (saludo a los cuatro puntos cardinales), o sea que saludas con tu pie y vas girando. No se zapatea fuerte, más bien son pasitos suaves como de comunicación con la tierra. Decía que cuando se empezaba el estribillo “hay indita indita indita” te parabas frente a los músicos y era a los primeros que hacías la reverencia.

LA MANTA: Antiguamente se hacía el fandango de cocineras, un día previo a la boda, después del fandango, llegaban unos jaraneros expresamente a acompañar a las cocineras en su vela y cuidado de la comida que se serviría al día siguiente. Me tocó ver en la región de Hueyapan y en la localidad de Minzapan, que en los fandangos de cocineras, las mujeres sacaban una especie de sabana o un trapo y bailaban con ella de forma muy lúdica y en “doble sentido”.

Hay testimonios que narran que las mujeres, de la Cuenca de Papaloapan, tejían su colcha o mantel para sus nupcias y esta representaba toda su labor y toda su historia. Como la película “Como agua para chocolate” donde vemos que Pita, el personaje, pasaba toda su vida tejiendo una colcha para cuando se casara. En el fandango de las cocineras bailaban con ellas durante un son. No especifican que fuera el son de la Manta. Fue entonces, que a partir de estos testimonios y vivencias que yo incorporo y apporto el elemento del movimiento del rebozo y el paliacate al son de La Manta

EL TROMPO: Durante el este estribillo se hace como que enrollas un trompito y le das vuelta.

Tú giras también como un trompito. O sea que con las manos enrollas al trompito y al mismo tiempo tú te das vueltas. Imitas el juego del trompo con movimientos serpenteantes.

EL PIOJO: Las mujeres hacen como una ollita con su paliacate y baten el chocolate. Alguien te ayuda a batir el chocolate, alguien mete su manita ahí también. Así lo he visto cómo lo bailan en Los Tuxtlas, es normal verlo entre los niños, es lúdico. Andrés Moreno lo baila muy bonito. Los niños lo brincan y se les hace divertido. Pero en verdad tiene un doble sentido porque el canto es a eso “ayúdame a batir el chocolate”, o sea que no es para niños.

LA TARASCA O CHOCOLATE: Por lo que yo sé, no tiene coreografía.

EL CONEJO: Son que cayó en desuso. Doña Adela también contaba que te convertías en conejito, entonces te la pasabas brincando. Yo lo he visto bailar en los Tuxtlas.

LA BAMBA: Tiene coreografía. En los ballets folklóricos lo bailan con un listón; eso lo vieron en el pueblo, en la fiesta tradicional y de ahí lo tomaron y lo escenificaron. Y ahí se veía la destreza del bailador. No era solo en La Bamba, sino con cualquier son de parejas. También se les tiraba billetes y monedas y los bailadores se agachaban y los recogían con la frente sudada. También recogían el sombrero con la boca.

LA BRUJA: Uno de los sones que también se folklorizó; no era con veladora, era con una botellita de coronita o con un vasito de agua. Esto lo hacían todos los bailadores, en muchas culturas existe, el bailador también tiene que demostrar muchas veces qué tan hábil es porque el espacio de baile es de duelo, de reto y de enamoramiento.



Al sol y al sereno, Teatro de la Ciudad, DF, 2014. F García Ranz

EL TORO ZACAMANDÚ: Hoy muchos bailadores se ponen los cuernitos y hasta les hacen rutilos. Una vez vi en un fandango una confrontación de una familia de bailadores hombres de Nopalapa, era una jauría de paliacates que volaban por todas partes; se veía como magia.

Cuando tú bailas un toro tienes que ir con toda la carga de lo que es ese animal, o sea quien no ha atravesado un potrero con un toro que dicen que es bravo, no saben lo que es bailar un toro. Ahí va toda la adrenalina de este son. También vi a la Chata Méndez de Minatitlán, su presencia era muy fuerte, y una vez vi como ella sometía a los hombres en El Toro, con el paliacate luego que los dominaba, los ataba y los bajaba. Nadie quería bailar con ella, era muy fuerte, y ella sola se subía y le echaba el ojo a alguien e iba y lo buscaba hasta amarrarlo.

* *

No sé si conocen el caso del legendario Oreja Mocha [Carlos Escribano], que perdió su oreja en un fandango, y es que antes la gente era muy celosa por eso uno debe de tener mucho cuidado cuando llega a una comunidad porque hay gente

muy celosa de su gente y no saben qué se trae uno. Hay que ser cuidadoso y observar. Si uno primero ve cómo la gente se desarrolla y cómo hace su fandango, aprende mucho, quizás hasta mucho más que participando. No olvidemos que es un espacio de diversión y aprendizaje.

Existen muy pocas cantadoras hoy en día, mujeres sabias que llegan al fandango y se plantan a cantar verso tras verso sin repetirlos; ¿por qué? Porque el espacio del fandango históricamente ha sido un espacio masculino, dominado por los hombres. La función que cumplen las mujeres es bailar, entonces si una mujer se pone en un espacio de hombres tiene que llegar con suficientes armas para enfrentarse al otro cantador, pues porque nadie va a darte la bienvenida, te tienes que ganar el espacio, paso por paso, como en la vida, con sabiduría.

Con el tiempo se ha ido implementado que cuando se canta versos nadie se sube a bailar, antes no existía esta modalidad, pero al ver tantos cantadores, tantos músicos y bailadores queriendo participar se impuso esta estrategia para la convivencia en el espacio del fandango.

Una vez con un grupo de bailadoras en las

fiestas de La Candelaria en Tlacotalpan llegamos al fandango de San Miguelito, y nos pusimos de acuerdo y nos nombramos “las más perras”. Nos subimos a dominar la tarima y empezamos a decir: – “de a dos versos, de a dos versos y bailemos todas”. Lo logramos durante un son, era demasiada la euforia de los cantadores y de los bailadores que no estaban conectados al fandango, que solo querían lucirse.

¿Cuál sería la solución? Yo creo que hay muchas, una sería que el que va a entrar a bailar sepa, cuando uno está en un fandango tienes que saber la dinámica de lo que está pasando, o sea, no puedo llegar al fandango y meterme luego a la tarima, porque entonces no estoy formando parte de la fiesta. Hay muchos que se bajan del caballo y ya están en la tarima, ni saben si el bailarín o bailadora acaba de subir. Tienes que estar en el espacio. Tampoco tienes que hacer cola, como en el DF, que hasta policías había una vez en un fandango en el centro Cultural del Bosque, organizando la cola de bailadores. Uno tiene que ser consciente que somos parte una fiesta y que todos queremos disfrutar y gozar. Cada una debe de tener su propio estilo, recordemos a Doña América Ramos de Comején, que era inconfundible en su baile, decían que lo hacía como hombre, por la fuerza que tenía. También está Tía Lena de Jaltipan, que es toda una escuela en el baile.

Se me hace interesante todos estos espacios de reflexión, como este también, de convivencia, donde aprendemos de la palabra del otro. Una vez en una demostración en el DF, quisieron hacer unos fandangos demostrativos con los viejos soneros para aprender de ellos, pero recuerdo que ya las señoras no querían bailar y no fue porque las jóvenes habíamos acaparado la tarima, más bien fue porque ellas ya no querían hacerlo; también ya están grandes y tienen achaques y cansancios propios de la edad. Ahora, si cuando una vieja bailadora te aparta para enseñarte o para invitarte a bailar, eso es bien boni-

to, porque te está compartiendo, es un honor y para eso debemos de estar abiertos.

En un fandango hay muchas funciones sociales, no nada más es el que toca, baila o canta, también lo conforman las cocineras y la gente que organiza. Para que sea un buen fandango se requiere de todos estos puntos. Mucha gente dice que el fandango es libre y democrático y todo el mundo puede venir a hacer y deshacer. Yo no comparto esa idea, a mí me enseñaron que cada cosa tiene su lugar dentro de una estructura y esta se debe de respetar. Es un espacio de convivencia y de mucho aprendizaje. Yo llevo a compartir lo que se y a aprender del otro, entonces es por eso que yo creo que ha tenido tanto éxito nuestra fiesta, donde todos nos retroalimentamos de todos, sin que suene a teoría universal. Así lo vivo yo.

Es muy importante seguir recreando la tradición, en los espacios naturales pero también soy consciente de que hoy hay espacios urbanos, donde se está generando y regenerando el son jarocho. Por eso debemos de encontrar puentes entre los espacios rurales y urbanos para seguir retroalimentando la tradición. Yo soy de Coatzacoalcos y vivo en el DF, trabajo en un grupo que se llama Son de Madera y las cosas que hago de danza son cosas personales, que vienen de una tradición pero no necesariamente vienen de una tradición, entonces debe de quedar muy claro cuando estamos en un escenario y nos montamos en él, obedeciendo a otros factores, porque debemos de dar un espectáculo, y cuando estamos en un fandango estamos en un fandango. Entonces debemos de saber cuando estamos en un escenario, cuándo hay un compromiso de alguien que está viendo, que está pagando por verte y cuándo estamos en un fandango compartiendo. Eso tiene que quedar muy claro a la gente que estamos haciendo música en escenarios.





“Esperando la tormenta en el mar”, jun 2016.

MOISÉS FUENTES CHAGALA

Una primera retrospectiva

La obra fotográfica que deja Moisés Fuentes Chagala, ante su prematura y sorpresiva partida, es singular y sobresaliente. Conformada en pocos años de trabajo y continuo aprendizaje, Moisés nos presenta diferentes facetas de sus inquietudes e incesante búsqueda, capturando imágenes de los diferentes mundos y realidades que conocía (y continuaba explorando) en su andar, principalmente por el Sur de Veracruz y en particular por su querido Chacalapa, municipio de Chinameca. En 2017 se publicó el libro *Chacalapa de los grandes* de Moisés, una colección notable de fotografías que dan fe y hacen tributo a la vieja guardia de bailadoras y músi-

cos de huapango de la comunidad de Chacalapa, lugar de donde proviene su familia.

La retrospectiva que presentamos aquí en nuestra revista está basada en las fotos que Moisés publicó en su cuenta de Facebook a partir de 2015; las últimas fotos publicadas por Moisés son de finales de 2021.

Esta retrospectiva (y esperamos que haya otras), reunida para LAS PERLAS DEL CRISTAL da fe del notable trabajo fotográfico y el valioso legado que Moisés Fuentes Chagala deja, y con quién sin duda quedamos en deuda.

Los Editores

El fotógrafo Moisés Fuentes

Ricardo Perry Guillén

Hace ya muchos años dediqué tres años de mi vida a registrar en cámara de video nuestro andar cultural con el grupo Chuchumbé, el nacimiento de Los Cojolites, las visitas que los fines de semana hacíamos a las comunidades; materiales hoy indispensables para entender el pasado reciente del son jarocho -aunque no tenía ese propósito en esos días, sino usar una cámara que ocasionalmente llegó a mis manos. Entonces grabé todo lo que hacía durante ese tiempo, como tres años, hasta decidir que no podía seguir mirando todo a través de la cámara, pues esta era una realidad un tanto distinta, estaba sujeta a otros designios, no podía seguir existiendo sin existir.

Esto lo recuerdo pensando en la fotografía de Moisés Fuentes, pues como ente que atrapa y narra un instante, te sitúa en otro esquema de la realidad, te coloca fuera para mirar y sentir de nueva cuenta el instante que sucede, la sonrisa, la intensidad del asombro, la pasividad de la existencia sencilla, las manos alrededor de la jarana, la seriedad del jaranero; de aquellos que ya han regado por largos años la semillas de nuestra música en tantos surcos, tantos anocheceres, un rostro coronado con el sombrero en el día y en la noche, una lancha que surca un río de los recuerdos, los niños seres de la alegría, la sonrisa de los amigos que se encuentran en los fandangos.

Moisés es músico jaranero, tiene a su cargo el grupo JarochoBarrio integrado por sus primos la mayoría, integrantes de una familia que ha dado mucho al son jarocho y, por lo mismo, su andar en los fandangos no es el del fotógrafo que capta lo que va descubriendo en ese ins-

tante, sino que su foto también tiene el conocimiento de causa, de saber qué puede dejar en la memoria visual de todos los tiempos: la imagen del aquel viejo jaranero, ese versador, esos portadores de nuestra cultura milenaria, esos viejos músicos de la comunidad, leoneros, guitarreros, que se van yendo físicamente pero que van viviendo en todos nosotros. Captar ese instante, el momento preciso que nos da esa majestuosidad de la existencia, la mirada de regreso que sientes en tu interior y te llena de sentimientos diversos, la nostalgia de la vida que va pasando y se va llevando poco a poco a esos viejos portadores de nuestra cultura, la alegría del fandango, de vivir intensamente la existencia sobre la tarima, las expresiones amorosas de los jóvenes que encuentran en las expresiones de la cultura de los pueblos, el aliciente del vivir.

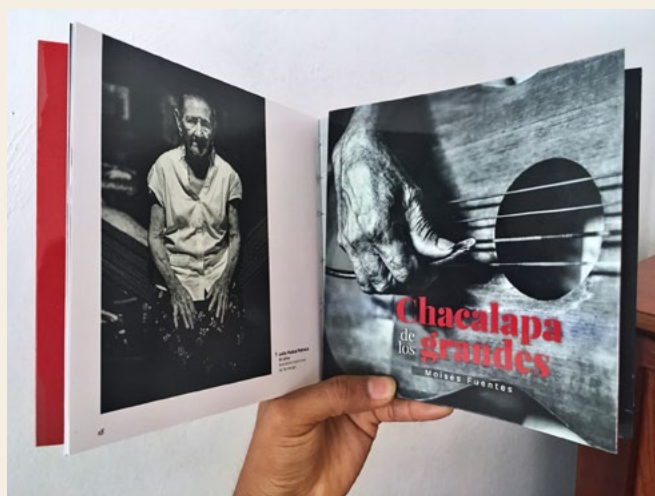
Moisés nació en Chinameca, Veracruz, y es parte de una familia que tiene raíces profundas en el son jarocho del sur del estado. Su familia viene de Chacalapa, una comunidad de ese municipio, muy particular en el conglomerado actual que forman los pueblos del sur del estado: indígenas nahuas y popolucas, además de las ciudades que nacieron a la par del desarrollo de la industria del petróleo. Es singular porque Chacalapa es tierra afromestiza, gente morena herencia de los esclavos negros de las haciendas en los llanos veracruzanos. La influencia hacia el son jarocho se nota en la Leona o guitarra grande, un enorme instrumento hecho de una pieza de cedro y que da los tonos bajos en los fandangos. Se nota también por el zapateo que se escucha imponente sobre estos tambores-tarimas, con un ritmo fuerte y acompasado que caracteriza a los Chacalapeños. Es éste el pueblo del sur de Veracruz en donde la fiesta de la mayordomía dedicada a San Juan adquiere una connotación plena, y en donde el fandango alcanza dimensiones insospechadas. Es como el centro, el eje, el ejemplo de las fiestas comunitarias donde el son jarocho es sumamente importante.

* Texto publicado en 2017 junto con el libro *Chacalapa de los grandes*.

Cocineros y cocineras, leñadores, un sinfín de personas que son ayudantes de la fiesta, personajes en el pueblo van siendo fotografiados por Moisés, la bailadora, el viejo jaranero, el cantador impetuoso, niños zapateadores, los mayordomos, la procesión acompañada de los jaraneros por las calles del pequeño pueblo, la entrega de la mayordomía -que se mantiene en incógnito hasta cuando se llega a la casa del próximo responsable de la fiesta religiosa, familia a la que se le baila al son de la jarana y se le entrega una bandera que, en lugar del águila, lleva en el centro al santo patrono. Todo este ritual va quedando impreso por la cámara que encuentra los momentos indescriptibles que, al verlos en la fotografía, nos llevan a inundar nuestro interior de esos sentimientos que cada mirada, cada paso, cada jaranear va provocando. Y un dato interesante es que he visto al compañero entregar a cada persona captada una fotografía ya lista para tenerla en sus paredes, en el sentido de regresar a la comunidad lo que ella nos otorga.

Moisés es un joven músico tradicional, acaba de terminar la carrera de ingeniero y hace algunos años vimos cómo empezó a tomar la cámara con cariño y responsabilidad. Ha sido fiel discípulo del fotógrafo chiapaneco Jesús Hernán-

dez, quien ha sido su maestro y como amigo ha guiado su pasión por la fotografía. Da gusto ver cómo el trabajo de Moisés Fuentes se ha desarrollado y que sea hoy una lente necesaria enmarcada en el contexto de las culturas de nuestros pueblos.



jun 2016.



jun 2018.



mar 2017.



Chacalapa, jun 2016.



ene 2019.



ene 2019.



(Concurso Jarritos). sep 2016.



Chacalapeños, ene 2020.



Suchiapa, Chiapas. jul 2017.



Suchiapa, Chiapas. jul 2017.



Ejido Chacalapa, ene 2021.



Ejido Chacalapa, ene 2021.



Tlacotalpan, feb 2019.



San Pedro Sotepan, dic 2019.



Tlacotalpan, feb 2019.



Chacalapa, ago 2017.



Chacalapa, ago 2017.



jun 2020.



Amor chacalapeño, jun 2019.



ene 2019.



La marchanta, Mpio. Soteapan. jun 2019.



Tío Cayo y Tío Pelón. dic 2019.



ene 2019.



Ricardo Perry, nov 2020.



Santiago Tuxtla, abr 2016.



nov 2020.



Santiago Tuxtla, jun 2016.



Tía Genara Salazar, bailadora de fandangos, Chacalapa, 2019.



feb 2019.



ene 2017.



may 2018.



Chacalapa, sep 2017.



Chacalapa, sep 2017.



Chacalapa, abr 2021.



Chacalapa, abr 2021.



Minatitlán, ago 2016.



Chacalapa. ene 2021.



Chacalapa, jun 2016.



San Lucas Ojitlán, ago 2017.



“Mi padre con cinco estrellas no pudo ser general...”, oct 2020.



Voces y cantos de la tradición

Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares

Hacemos una selección del libro *Voces y cantos de la tradición* de Yvette Jiménez Báez, publicado por el Colegio de México,⁽¹⁾ en donde se registran versos y testimonios de Dionisio Vichi de Santiago Tuxtla; Gabriel Hernández Pérez, Juan Polito Baxín y Andrés Moreno Najera de San Andrés Tuxtla; y de Andrés Aguirre Chacha y José Chavez de Tlacotalpan. Las entrevistas fueron realizadas entre 1991 y 1992, y giran sobre diferentes temas.

EL GANADOR EN LA CONTROVERSIA

Entrevistador (E): Cuando se enfrenta uno con otros grupos, así [...] cantando, versando, ¿cómo se puede saber quién le gana al otro?

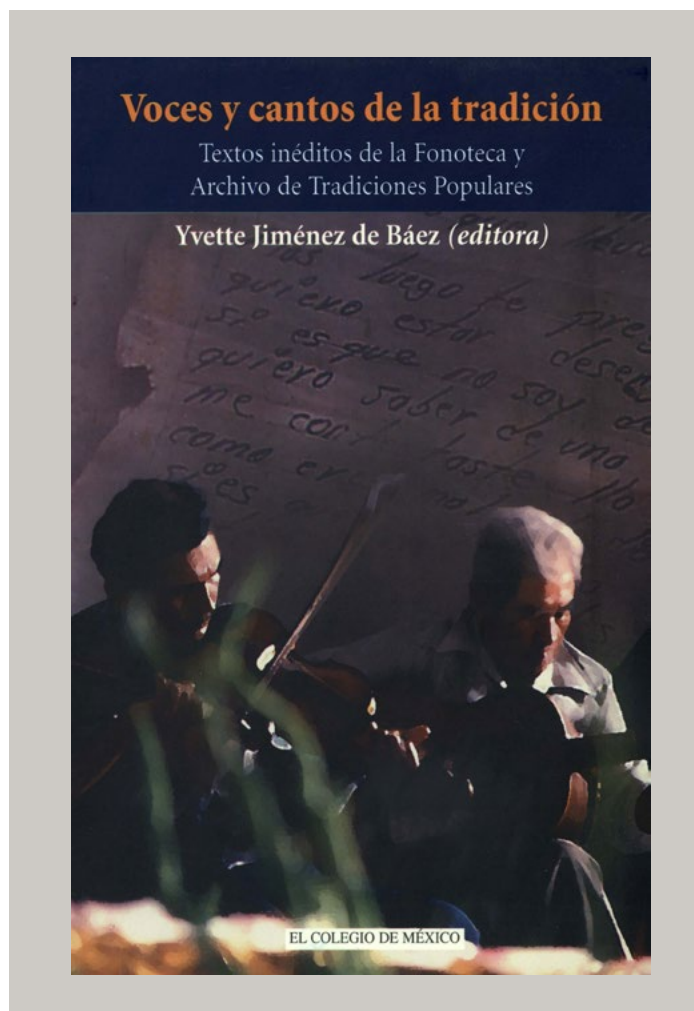
Andrés Aguirre Chacha: Claro, el verso va subiendo, ¿no? Por eso, si usted me dice una grosería en un verso y yo resalto más, yo resalto más y usted tiene que resaltar más, y entonces ahí van, están los piques, vamos resaltando y hasta llegar el momento hasta de mentarse la madre. Entonces, pos, mejor para uno, por los problemas y dificultades.

E: ¿Pero el enfrentamiento siempre es pícaro?

Andrés Aguirre Chacha: Sí.

* *

¹ *Voces y cantos de la tradición: textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares* / Yvette Jiménez de Báez, editora ; con la colaboración de E. Fernando Nava L. ... [et al.]. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1998.



Dionisio Vichi: Me convidaron a una boda [...]. No empezaba yo a cantar, yo nomás escuchaba que ese señor llegó, y verso y verso y verso y ... pero un señor de por allá de Tapacoyan me decía: “Nicho, Nicho [...] cántale una a él, échate tus versos. [...] Entonces se avorazó, dice: “El que me conteste este verso de la Mixtequilla [...] es que de plano [...] es chingón” [...].

E: ¿Y se acuerda qué verso era el que echó él?

Dionisio Vichi: No, la contestación mía es así:

Al llegar a una función,
a ver las mil maravillas,
y digo a todo el montón:
“No soy de la Mixtequilla,
pero doy mi corazón
a toda la palomilla”.

Y era la “siquisirí”, y me lo fui llevando, me lo fui llevando, me lo fui llevando. Pero él cantaba, cantando a otro lado, y se me viene acostillando, se me viene acostillando y yo tocando mi guitarra. Digo: “Ya estuvo. Se picó y se vino hasta que me alcanzó”. Pero yo digo: “Pues ni modo, [...]”. Si aquí me lo dejo que se me eche encima, va a decir que soy cobarde”. Pero yo traía todos los versos de todo, y yo pensaba en mi memoria: “Y me lo estoy llevando, me lo estoy llevando ... Y duro, y duro, y el otro, y yo con él, y yo con él y medio se cejaba. De plano se le atoraba un verso, y yo duro con él, y duro con él, y tocando mi guitarra. Tocando mi guitarra, y duro con él”, y le decían los de Tres Zapotes: “Ahí está el tuxteco [...]; te va a ganar el tuxteco. Si no, lo vas a ver, porque tú eres un fanfarrón [...] que estás ahí diciendo estas cosas, y ahí está. Y no te quedes [...], porque te va a revolcar. Pero en eso lo perturbaban [...] los versos, y yo duro con él, yo no le aflojaba, hasta que me lo doblé.

DEL APRENDIZ DE MÚSICO Y DE TROVADOR PUNTEAR EN TIERRAS VERACRUZANAS

E: ¿Y desde qué edad usted anda en la versada?

Dionisio Vichi: Desde chiquito, chiquito; como de doce años aprendí a tocar la jarana. De doce años. Luego de ahí agarré el requinto chiquito. Un requinto así, punteado. Y sonaba bonito. Y ahí ese punteo del requinto chiquito es el mismo pa' tocar la guitarra grande. Nomás se dificulta por los trastes de la guitarra grande que los tiene más tramiados⁽²⁾. Y el requintito, pues, digo yo, los tiene más cerquita. Pero le agarré ahí todo [...], y yo anduve tocando con un muchacho que se murió. Ese tocaba con los de Alvarado, por ahí. Ese muchacho tocaba la guitarra y punteaba. Y yo, como andaba tocando con él y otro amigo que vive por acá -como lo representa usted- [...] pues lo fui agarrando.

² Tramiados: separados, espaciados.

Entonces punteo la guitarra y canto mi voz. El micrófono lo usé en México. Cuando nos ponemos [...] las cinco personas que andamos nosotros, nos ponen cinco micrófonos. Yo aquí con mi hijo Celcio -ése también toca jarana y canta los versos míos, ¿no?, porque los aprendía-. Y luego de ahí, nos ponemos ya aquí, y yo aquí punteando y él tocando la jarana. Los otros así, los otros así, los otros acá: cinco. Y entonces ya; cuando soltamos el verso, entonces los contestamos todos, y ahí sale.

APRENDER A INTEPRETAR EL SON

E: ¿Cuántos años tiene usted?

Juan Polito Baxin: Setenta y seis años.

E: ¿Y desde qué edad usted interpreta el son?

Juan Polito Baxin: Casi yo en la edad de diez años nomás oía, pero ya a la edad de doce años empecé a tocar una jaranita y estuve en una fiesta que ahí pasaba mucha gente a tocar, porque les gustaba el trago. [...] Y yo nomás ponía cuidado, pero cuando yo les intenté de aprender la jarana, cuidado que batallé. No podía yo aprender a tocar la jarana. Cuando ya lo aprendí [...] entonces se me ocurrió aprender la guitarra. También me dio mucho trabajo porque nadie me enseñó. Yo nada más oía a los que tocaban, y [...] le agarré ahí la detonación.⁽³⁾ Se le daba la detonación a aquel que va a cantar para que no se oiga mal. Porque si una jarana está muy bajo [...] aquel que está cantando se oye mal; no compite con la “detonación”, y todo eso se le ha buscado.

TIEMPO DE FIESTA DE LOS FANDANGOS VERACRUZANOS

Gabriel Hernández Pérez: Los huapangos ya van muriendo; más que anoche, pero no estuvo muy bueno. [...]. Sí hay unas bailadoras aquí que zumban bonito. Hay una bailadora aquí media

³ Detonación: dar el tono con el instrumento, para el que canta.



Dionisio Vichi

copiadona; se pone una cerveza aquí, un vaso con refresco, una copa, y la anda bailando. Y se lo zarandea y anda con una cerveza aquí; una botella de cerveza. [...] De chamacón se hacían fandangos. Pasaban muy bonitos los huapangos.

E: ¿En qué ocasiones se hacían los huapangos?

Gabriel Hernández: Cualquier boda. Habían bodas ahí, unas daban chocolate [...]. Ya los tendían a los manteles y todo, y ya venía la novia; y ya sentarse la novia ahí, y ya la tarima por ahí, y ya empezaban a repartir el pan en la comida, y este ... en ese tiempo eran muy bonitos los huapangos. Por aquí ya pasaba la mesa y todo, y ¡vámonos al huapango!. Había muchos jaraneros de gratis; ahora no. [...] Todo de gusto, todo de gusto; pero ahorita ya no ...

EL SON VERACRUZANO Y SUS RITMOS

Andrés Moreno Nájera: [Hablando sobre las regiones del son]. La región de los Tuxtlas y la otra es la de Santa Marta, allá, la tierra de [...] Tantoyuca,⁽⁴⁾ Los Mangos. Todos esos lugares tienen otros ritmos y otras formas de interpretar los

⁴ Muy probablemente el testimonio original haga referencia a “tierra de los popolucas” [y no de Tantoyuca que es un municipio de la región Huasteca, al norte del estado de Veracruz], haciendo referencia a la lengua que hablan quienes habitan en Santa Rosa Loma Larga.

sones. Son las tres formas, las tres corrientes del son veracruzano. También en las tres regiones se hacen Encuentros. Santiago ha realizado dos años seguidos Encuentros aquí en la región, que es Santiago Tuxtla, Santa Marta, San Lorenzo [...] y el de Tlacotalpan.

Entonces nuestras costumbres son nuestros ritmos. Nuestra música es muy diferente a la demás música. [...] No es igual a la de Tlacotalpan; es completamente diferente.

E: ¿En qué varía?

Andrés Moreno Nájera: En los ritmos, en la forma de interpretarse. El año pasado ya vimos que algunos grupos como es “El Sacamandú” empezó ya a interpretar algunos sones como se interpretan por acá; la forma. Como dicen los viejitos de aquí, “como se interpretaba antes”. Antes los sones no eran muy corridos porque para el bailador –le gusta bailar– debe ir sacando el ritmo de la música; dibujar el ritmo; hacer la música misma con los pies. Un son demasiado corrido no permite al bailador dibujar la música. Taca, taca, taca ... ese no es el chiste, sino dibujar y llevar el contrarritmo de la música, pero con los pies. Es que aquí los sones son así, pausados, y hay sones que llegan la mayor parte. Están tocando, llegan, se paran y comienzan otra vez, y de eso tenemos el jarabe. El jarabe comienza despacio, despacio, despacio; viene él despacio; viene el estribillo y se arranca todo lo que es el estribillo para el son, y vuelve otra vez a comenzar.

MUERTE Y MÚSICA EN SAN ANDRÉS TUXTLA

Andrés Moreno Nájera: Una de las cosas que hacen [que] la música de San Andrés tenga [...] es que la gente es muy religiosa. Además de esto, desde antes, desde hace muchos años, se acostumbraba acompañar con música todos los acontecimientos sociales. Alguien moría, y se le acompañaba toda la noche con música; después amanecía y se iba a enterrar con música y después se hacían novenarios con música, jarana.

Después, hasta el cabo de año, música. Ahora ha cambiado todo. Se substituyó la música de la jarana por los mariachis que ahora pasan [...]. Y eso influyó; se substituyó eso. Ya no se toca en el novenario, ni se ve la música. Hace como un mes fui a un novenario con jarana. Pero sí se celebra el cabo de año. Que cuando alguien tiene dinero y lleva gusto, hace un velorio. Entonces la costumbre [...], antes, era que si en los días antes del cabo del año de muerto, toda la música era pausada, lenta, demasiado lenta, demasiado pausada. Después del año, con el cabo de año, se despojaban ya del luto; entonces ya la música no suena igual. La música es más rítmica, más alegre. Entonces, en estos velorios lo que se acostumbra es, por un lado, están rezando -bueno ahorita porque es de la Guadalupe-, pero aquí todo el año es velorio, cuando no es el Niño de Atocha, la Virgen de Los Remedios, en fin. Por un lado, la gente está llorando; en el altar, están rezando: lloran y rezan ...

LAS PASCUAS DE SAN ANDRÉS Y EL CUIDADO DE LA “DETONACIÓN”

Juan Polito Baxin: Por ejemplo, anoche quiso [el encuestador] que tocara yo una Pascua, pero esa Pascua solamente mi abuelito la cantaba. Le llamaron una Pascua por [...] la repetida; porque se repite dos veces la tonada. Y aquí en la guitarra le doy la “detonación”, según le doy la detonación [al] que canta. También debe de hacer igualito lo que aquí el disco; aquí agarra esa “detonación” y se oye bonito, porque yo anduve mucho con gentes, con varias gentes que cantaban Las Pascuas, pero la repetida es difícil. La repetida es difícil porque se tiene que aprender bien para darle toda la “detonación”.

ACOPLARSE PARA CANTAR

Dionisio Vichi: Me agarré a cantar con un señor casi casi todas las noches. No muy seguido.



Gabriel Hernández Pérez. Alec Dempster

Digo, los sones, ¿no? Así que no descansamos, pero sí, nos tejimos hasta que aclaró Dios. Porque como trae la Virgen de Los Remedios ... Y le dije a mi hijo Ausencio [...]: “Uta, de veras nos divertimos aquí cantando versos [...] con ese hombre, digo, pero no nos chocamos con él. Nos tejimos muy bonito hasta que aclaró Dios; hasta que se llevaron la Virgen”.

E: ¿Qué fiesta fue esa?

Dionisio Vichi: Es una Virgen que andan trayendo, de Los Remedios.

LOS PROGRAMAS DE RADIO DE MINATITLÁN, VERACRUZ ⁽⁵⁾

Gabriel Hernández Pérez: [Hablando de trovadores que participan en un programa de radio]. Los oigo ahí; pero los oigo porque están en el programa [...] los sábados. Los sábados por la tarde en Cosamaloapan, de la una de la tarde para abajo, están echando versos muy bonitos

5 Aunque en Minatitlán Juan Meléndez producía y transmitía el exitoso programa de radio “Qué resuene la tarima”, los testimonios que se incluyen en esta sección dan cuenta más bien de otra experiencia radiofónica de enorme éxito e influencia en la Cuenca del Papaloapan, titulado “Viva la Cuenca Paisano”, que se transmitía también los sábados aunque desde Cosamaloapan, Ver., y no desde Minatitlán, Ver.

[...]. En una ocasión oí yo un verso de esos cosa-maloapeños en zapateado. Porque los versos no nada más se cantan porque sí. Hay sones en que cabe verso, pero hay sones que no. En una bamba, no cabe más que la sola bamba; no puede improvisar algo. [...] En sólo un toro, igual. Pero en un zapateado ya es donde puede uno cantar más bien un son a alguna muchacha: decir su fisonomía, lo que sea, lo que trae, vamos a suponer, ahí. Pero ya en un toro, no. Un toro ya nada más es un toro derecho y en el zapateado ya va cantando, lo que te dé, que te sepas, pero que calce con el son. Porque si no ...

SALUDOS AL COMENZAR A CANTAR
EL SON DE “EL SIQUISIRÍ”

Con permiso, compañeros,
voy a empezar a cantare;
pero sí antes les aviso
que me van a dispensare,
en este lugar que piso
acabado de llegare.
He llegado a esta función
a ver las mil maravillas,
y digo a todo el montón:
“No soy de la Mixtequilla,
pero doy mi corazón
a toda la palomilla”.

Dionisio Vichi

TAMBIÉN SE SALUDA A LA CONCURRENCIA
CUANDO SE CANTAN VERSOS DE AMORES

He llegado a esta función
porque me gusta cantar;
eres rosita en botón
yo te quisiera cortar;
también en mi corazón
te quisiera dibujar.
La flor de la sanjuanera,
te pareces, vida mía,
y como que soy sincero

hoy te canto estas poesías,
no le hace que usted me quiera
al amanecer del día.

Dionisio Vichi

QUE PUEDEN CONTINUAR TODA LA NOCHE

Yo corté una flor morada
que sólo en junio se ve;
creía que no eras casada
por eso te enamoré:
¡Bonita la madrugada,
cuando te empecé a querer!

Dionisio Vichi

Voy a llevarte a la playa
a recoger conchas finas,
para hacerte una med alla
y vestirme de catrina;
para que veas que te quiero
como quise a Josefina.

Dionisio Vichi

HAY COPLAS QUE FORMAN UNA SECUENCIA

Sé que te vas a casar
con uno de tu contento;
ese día se ha de llegar
mi entierro y tu casamiento.

Cuando te estarán lazando
con esas bellas cadenas,
a mí me estarán haciendo
en mi casa una novena.
Cuando te estarán poniendo
la sortija de amante,
tu a mí me estarán prendiendo
cuatro cirios por delante.
Cuando salgas de la iglesia
con tu estimada madrina,
con la punta del zapato
me echarás la tierra encima.

Dionisio Vichi

EL TROVADOR ELABORA LAS COPLAS
CON COMPONENTES DE SU MEMORIA

“Eso es compuesto de mi memoria”, dice:

La flor de la pitahaya,
te pareces, vida mía,
que me gusta tu semblante
y toda tu simpatía,
al ponerte tu medalla
relumbra todos los días.
Cuando usted me corresponda,
y me entregue su pasión,
mira que yo soy el hombre
que te amo de corazón;
a donde usted lo disponga,
le pondré su habitación.
A la orilla de un palmare
me encontré una joven bella,
su boquita de coral
y sus ojitos bellos,
tan una mirada de amor
quiero que me des con ellos.
Al pie de una cirguelita,
triste está mi corazón,
porque vide mi Adelita
y me llamó la atención,
¡qué bonita florecita,
muy parecida al palmón!
Al subir una lomita
en el cerro de El Vigía,
me vide una morenita
al amanecer del día;
llevaba una azucenita
que le regaló María.

Dionisio Vichi

EN LOS BAILES DE DESEÑOJO,
LAS PAREJAS DIALOGAN EN COPLAS

Si te hallas enojada,
porque tengo un nuevo amor,



Juan Pólito Baxin. Deborah Small

mentira, de eso no hay nada,
soy hombre merecedor.

Juan Polito Baxin

Y EN LAS CONTROVERSIAS LOS
TROVADORES CONTIENDEN EN VERSO

José Chavez: Pues Vale Bejarano era un señor que todo lo que le preguntaban lo [...] contestaba en verso. Por ejemplo, una vez alguien le dijo así para “tantearlo”, para ver si no le contestaba. Le dijo:

Dos preguntas voy a hacerte:
dime, Vale, si es posible,
-si contestas, tienes suerte-
dime qué cosa es factible:
si luchar contra la muerte
o vencer al imposible.

A lo que el Vale contestó en seguida:

Te contesto lo posible
para ya no entretenerte;
para un doctor es factible
luchar contra la muerte
y vencer a lo imposible
Eso ya es cuestión de suerte.

Dionisio Vichi: Una vez sí me agarré con otro de Catemaco. Sí, pero ese no dio la talla. Enseguida se quedó. Y ya de allí yo seguí con mis versos míos, así: versos sueltos, de amores –de su cadena, de su sortija, de su arete, de su lindo mirar [...]– puros versos de amores [...]. Dice:

Quisiera ser el pañuelo,
la sortija de su mano,
porque en ti mi amor se fia
que eres la flor del verano;
antes que otro te persiga,
¿qué dices, negra, nos vamos?

LOS CANTARES SE LLEVAN
EN EL PENSAMIENTO

Dionisio Vichi: Y yo, cuando sí vamos a tocar, ¿sí?, ya llevo yo pensado lo que voy a cantar. Y lo que se me viene de pronto, así agarro uno, agarro otro. Y sales y sacas.

Me gusta la maravilla
nada más por su color;
una rosa de Castilla
al pasar me dio su olor,
¿pero 'onde está la vainilla
la que trasciende mejor?

E: ¿Ese también es suyo?

Dionisio Vichi: Sí.

Voy a comprarte un vestido
de satín americano,
para que vayas conmigo
al puerto veracruzano,
en los Estados Unidos,
'onde hacen los aeroplanos.
Dale libertad a mis penas,
¿por qué estar encarcelado?

Dime, trigueña, hasta cuándo
que yo me veré a tú lado.

Y DE GENERACIÓN EN GENERACIÓN
SE GUARDAN EN LA MEMORIA

Dionisio Vichi: El difunto, mi padre Próspero Vichi, sabía versitos [...] . Uno nomás me acuerdo. Dice:

Yo soy el guarda chiquito,
encantado de una aduana;
si su amor es parejito,
aquí nos vemos mañana
en el mismo lugarcito.

TIEMPO DE COPLAS ENCADENADAS
PROPIAS PARA EL ZAPATEADO

Al cortar un lirio blanco
yo creía que era azucena,
porque trascendió bastante
igualito a una gardenia;
también de su amor me encanta,
hermosísima trigueña.
Hermosísima trigueña,
tu simpatía me engrandece;
te he de querer y te adoro,
te repito varias veces,
mi corazón triste llora
todos los días que amanece.
Todos los días que amanece,
de mi cama me alevanto;
yo no sé qué me parece
de ver que te sueño tanto,
será por primeras veces
dale aconsuelo a mi llanto.
Dale aconsuelo a mi llanto,
no lo hagas tanto penare;
concédele aquella fruta
que se empieza a madurare;
antes que se desperdicie

mejor lo voy a cortare.
 Mejor lo voy a cortare
 ese ramito de azahare,
 porque hojita por hojita
 todas se quieren regare,
 pero voy poco a poquito
 y sin darlo a maliciare.

Dionisio Vichi: Esos son versos encadenados de zapateado [...] compuestos de mi memoria. Compuse como dieciocho o treinta versos así, encadenados. Cuando me agarro yo a cantar [...] bueno, primero yo empiezo los versos sueltos [...]. Si me quiere hacer cosquillas [...] con sus versitos, de plano, pues yo también ahí voy poco a poquito. No lo atizo, no lo atoro yo; bonito, de plano. Ahí me la voy llevando, ahí me la voy llevando. No lo dejo a que se me atore un verso.

TAMBIÉN EL SON DE “LAS PALMAS” ES DE CUARTETAS ENCADENADAS

De Poncio Pilatos
 todos se valieron,
 hasta que de muerte
 sentencia le dieron.
 Sentencia le dieron,
 le pusieron pena;
 pero ahora vive
 en el cielo que reina.

Gabriel Hernández Pérez

NOTAS

Andrés Aguirre Chacha (Viscola)

Entrevistado por Miguel Olmos Aguilera y Mario Antonio Ortiz, en Tlacotalpan, Veracruz; 12 de noviembre de 1991. Datos del informante: 38 años, nació en Tlacotalpan, Veracruz, en 1953. Músico, cantador y transmisor de textos. Transcripción de Mario Antonio Ortiz.

José Chávez (Memo Chávez)

Entrevistado por Mario Antonio Ortiz y E. Fernando Nava L., en el Bar de Tobías de Tlacotalpan, Veracruz; 14



Andrés Moreno Nájera. Natse Rojas

de diciembre de 1991. Datos del informante: 64 años, nació en Tlacotalpan, Veracruz, en 1927. Recopilador de textos. Transcripción de Donají Cuéllar Escamilla.

Gabriel Hernández Pérez, (Señor del Güiro)

Entrevistado por Miguel Olmos Aguilera, en su domicilio, Comoapan, San Andrés Tuxtla, Veracruz; 12 de diciembre de 1991. Datos del informante: 73 años, nació en 1918. Músico. Transcripción de Marco Antonio Molina.

Andrés Moreno Nájera

Entrevistado por Miguel Olmos Aguilera y Mario Antonio Ortiz, en la Casa de la Cultura, San Andrés Tuxtla, Veracruz; 11 de diciembre de 1991. Datos del informante: 33 años, nació en 1958, en San Andrés Tuxtla, Veracruz. Músico, cantador y transmisor de textos. Transcripción de Donají Cuéllar Escamilla.

Juan Polito Baxin

Entrevistado por Miguel Olmos Aguilera y Mario Antonio Ortiz, en la Casa de la Cultura, San Andrés Tuxtla, Veracruz; 12 de diciembre de 1991. Datos del informante: 83 años, nació en [1908]. Músico, cantador y transmisor de textos. Transcripción de Miguel Olmos Aguilera.

Dionisio Vichi

Entrevista de Miguel Olmos Aguilera y Mario Antonio Ortiz, en una tiendade abarrotes, Santiago Tuxtla, Veracruz; 19 de mayo de 1992. Datos del informante: ca. 76 años, nació en Santiago Tuxtla, Veracruz. Músico. Transcripción de Donají Cuéllar Escamilla.





COLABORADORES

REVISTA NÚMERO DOCE



Lomas de Tacamichapan. Gustavo Cristobal

MOISÉS FUENTES CHAGALA (QEPD)

Músico, maestro, fotógrafo.

RUY GUERRERO

Gestor cultural, fotógrafo, ingeniero químico (UIA), laudero egresado de la Escuela de Laudería (INBA) y mezcólatra. Construye y restaura instrumentos tradicionales mexicanos e instrumentos del cuarteto clásico (taller de Laudería Paxche, Puebla).

ARMANDO HERRERA SILVA

Gestor cultural, editor, músico.

JULIA LÓPEZ VALENZUELA

Organiza el Fandango Feminista. Fue integrante del grupo Hojarasca. Desde el 2005 da talleres de Son Jarocho y desarrolló un método propio de enseñanza/aprendizaje llamado “La Maquinita”. Actualmente radica en CDMX, tiene un dueto llamado La Creciente, colabora en el proyecto teatral “Fandango del Inframundo” de la Cía. La Historia de Todxs y es parte del Colectivo Son Jarocho Feminista.

ANDRÉS MORENO NÁJERA

Jaranero, promotor cultural.

RUBÍ DEL CARMEN OSEGUERA RUEDA

Bailadora, cradora escénica y promotora cultural. Desde su compañía La Techa Arte y Producción, asesora, gestiona, produce y promociona proyectos de la cultura popular veracruzana con el propósito de fortalecer el trabajo de los grupos y creadores tradicionales, así como las posibilidades interpretativas, musicales y escénicas de la danza tradicional mexicana.

RICARDO PERRY GUILLÉN

Promotor cultural. Director del Centro de Documentación del Son Jarocho, Jáltipan, Veracruz.

ANDREA BERENICE VARGAS GARCÍA

Es candidata a doctora en Antropología por la UNAM. Sus intereses de investigación incluyen las músicas y danzas afromexicanas, los procesos de etnogénesis, la afectividad y los mundos sensorios, otrificaciones, perspectivas antirracistas y ética en antropología. Forma parte de Afroindoamérica. Red Global Antirracista y de la Red Nacional de Investigación en los Estudios Socioculturales de las Emociones (RENISCE).

NÚM. 12

marzo 2021



Moisés Fuentes Chagala



www.lamantaylaraya.org

LA MANTA
Y LA RAYA